EX LIBRIS
SIGISMUND BLUMNER
F E.
TRIED. STAHL

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE
SALA MUSICA
B.N.C.F.
B.17.4.921
CF004525385
CONSULTAZIONE

W. A. Mozart.

Erſter Theil.

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE FIRENZE

W. A. MOZART.

nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde

im Besitz des H^r v Sonnleithner in Wien

W. A. Mozart

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Zweite durchaus umgearbeitete Auflage.

In 2 Theilen.

Erſter Theil.

Mit drei Bildniſſen und vier Facſimiles.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1867.

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung
bleibt vorbehalten.

10. AGO. 1981

B: 17. 4. 921

Meinem Freunde

Prof. Guſtav Hartenſtein

in treuer Liebe

gewidmet.

Gewiß iſt Ihnen, mein theurer Freund, der Nachmittag des 7. November 1847 noch eben ſo friſch im Gedächtniß als mir. Wir hatten uns in der Johanniskirche verſammelt um der Leiche Mendelsſohns das Geleite zu geben und der Zufall — denn ich war noch nicht lange in Leipzig und Ihnen nicht näher bekannt — hatte es ſo gefügt, daß wir in der langen Reihe neben einander gingen. Von der Trauer um den frühen Verluſt eines Meiſters, der in ſeiner Durchbildung, ſtrenger Selbſtprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in ſich vereinigte, in denen ſein wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunſt unſerer Zeit weſentlich begründet war, wendete ſich unſere ernſt geſtimmte Betrachtung der Muſik überhaupt und den großen Meiſtern der Vergangenheit zu. Wir wurden dadurch zu mannichfachem Gedankenaustauſch angeregt, bei welchem wir uns in den Grundanſchauungen ſtets übereinſtimmend fanden. Und ſo begegneten wir uns auch in der Erfahrung, daß in einer Periode der jugendlichen Entwickelung Mozart uns fremd und dem unruhig ſtrebenden, ins Unbegrenzte ſchweifenden Sinn ein Meiſter unverſtändlich geworden war, der den Gährungsproceß der Leidenſchaft nicht im Kunſtwerk vollzieht, ſondern nachdem er alles Unreine und Trübe vollſtändig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft. Wenn man in reiferen Jahren dann wieder zu ihm geführt wird, erſtaunt man über den wunderbaren Reichthum ſeiner Kunſt und über ſich ſelbſt, daß man dagegen kalt ſein konnte. Ich geſtand Ihnen, wie nach ſchweren Leiden, die mir Jahre lang alle Muſik unmöglich machten, durch Mozart wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an derſelben in mir wach wurden. Darin waren wir einig, daß, wer herangereift zu der Fähigkeit die Kunſt als ſolche aufzufaſſen und zu empfinden ſich Mozart hingiebt, dauernd von ihm gefeſſelt werden müſſe, aber mit der Freiheit alles was ſonſt ſchön und groß iſt mit Wärme und Liebe zu umfaſſen; denn auch von Mozart gilt, was Ariſtophanes ſo ſchön von Sophokles ſagt, daß er wie im Leben ſo nach dem Tode liebenswürdig gern gewähren laſſe.

Jene Unterredung wurde Veranlaſſung eines näheren Umgangs, aus welchem eine Freundſchaft erwachſen iſt, die durch Einigkeit in Geſinnung

und Anſicht bei allen ernſten und wichtigen Angelegenheiten unauflöslich befeſtigt worden iſt, und mich in guten und ſchweren Tagen bei Ihnen ſtets herzliche Theilnahme und beſonnene Förderung finden ließ. Ich wäre berechtigt Ihnen dies Buch als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Liebe zu bringen, auch wenn ſein Inhalt Sie weniger anginge. Allein die Muſik hat in unſerem Verkehr fortwährend eine große Rolle geſpielt, mochte ich neben Ihnen am Klavier ſitzen oder hinter Ihrem Stuhle ſtehen, oder wir uns im Geſpräch ergehen; ja, Sie haben an dieſem Buch ſoviel Antheil genommen, mich ſo lebhaft zur Arbeit getrieben, mitunter — jetzt darf ich es Ihnen wohl geſtehen — ſogar etwas unbarmherzig, daß ich jetzt Niemand mit mehr Freude und Vertrauen daſſelbe zu bringen wüßte als Ihnen. Nun müſſen Sie ſich es aber auch gefallen laſſen, daß ich Ihnen ſo manches mittheile, was ich dabei auf dem Herzen habe. Mir iſt, als träte ich wieder zu Ihnen und Ihrer Frau, um im behaglichen Geſpräch mich zu erholen und zu neuer Arbeit zu ſtärken. Machen Sie ſich auf eine lange Unterredung gefaßt.

Sie wiſſen, lieber Freund, wie dieſe Biographie entſtanden und allmählich zu dem Umfange herangewachſen iſt, vor dem ich jetzt ſelbſt erſchrecke. Anfangs nur mit der Biographie Beethovens beſchäftigt ſah ich bald ein, daß es unmöglich ſein würde, das was er Neues und Großes geſchaffen hat vollkommen begreiflich zu machen, ohne die Leiſtungen Mozarts klar zu überſehen, der die vorausgehende Periode der Muſik abgeſchloſſen hat, und deſſen Erbſchaft Beethoven antreten mußte um ſeine eigenthümliche Stellung in der Geſchichte der Muſik zu gewinnen. Dieſe Auseinanderſetzung wäre für eine Einleitung zu umfaſſend geworden; ich entſchloß mich daher, das reiche aber unverarbeitete und ungenießbare biographiſche Material, das bei Niſſen aufgehäuft liegt, zu einer lesbaren Darſtellung von Mozarts Leben zu redigiren, um eine concrete Grundlage für die allgemeinen Betrachtungen zu gewinnen, welche ich daran zu entwickeln gedachte. Während ich nun dieſe Aufgabe näher ins Auge faßte, führte mir ein günſtiges Geſchick ſo wichtige Hülfsmittel für die Geſchichte ſeines Lebens und zur Würdigung ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen zu, daß daraus die Pflicht erwuchs, auf neuem Grund ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Ehe ich aber die von mir zuerſt vollſtändig benutzten Quellen angebe, laſſen Sie mich einen Blick auf die allen zugänglichen, die bisher gedruckten Biographien Mozarts werfen, ſoweit mir dieſelben bekannt geworden ſind.

Bald nach Mozarts Tode erſchien in Schlichtegrolls Nekrolog vom Jahr 1791 ein biographiſcher Artikel über ihn. Dieſer iſt genau und

zuverläſſig in den Nachrichten über ſeine Jugendzeit, welche von Mozarts Schweſter herrührten; für die ſpäteren Lebensjahre ſind die Notizen oberflächlich und das Urtheil, das über ihn als Menſchen gefällt wird, beruht auf einer vorgefaßten ungünſtigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künſtliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefaßt hat, ſo daß ich nicht weiß, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenſo allgemeiner Geltung zu bringen. Kein Wunder, daß die Wittwe Mozarts, durch eine ſolche Darſtellung tief verletzt, einen Abdruck dieſes Artikels, der unter dem Titel Mozarts Leben in Grätz bei Joſ. Georg Hubeck 1794 erſchien, aufkaufte, um ſeine Verbreitung zu verhindern. Eine Biographie, welche in demſelben Jahr in Sonnleithners Wiener Theater-Almanach S. 94 ff. erſchien, iſt nur eine abgekürzte Bearbeitung des Schlichtegrollſchen Nekrologs; eine franzöſiſche Ueberſetzung findet ſich bei Beyle, der ſich unter den Namen Bombet und Stendhal verſteckte, Lettres sur Haydn suivies d'une vie de Mozart Paris 1814, in engliſcher Ueberſetzung London 1817, und in neuer Bearbeitung Paris 1817.

Theils auf Mittheilungen der Familie, namentlich der Wittwe, theils auf die perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart gegründet iſt das „Leben des k. k. Kapellmeiſters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beſchrieben von Franz Niemetſchek" Prag 1798, deſſen zweite Auflage (1808) von mir benutzt iſt. Leider geht daſſelbe, namentlich für die ſpätere Zeit nicht ſo in Einzelheiten ein als man wünſchen möchte; was dieſer vortrefflich, wohl unterrichtete und Mozart aufrichtig ergebene Mann berichtet iſt zuverläſſig und treu.

Bedeutenderes war von Friedrich Rochlitz zu erwarten, der geraume Zeit mit dem Plane umging eine Biographie Mozarts zu ſchreiben. Er hatte als Jüngling Mozart bei deſſen Anweſenheit in Leipzig im Jahr 1789 kennen gelernt und, da er mit Doles und Hiller, überhaupt in allen muſikaliſchen Kreiſen viel verkehrte, öfter geſehen und, lebhaft angezogen von dem großen Künſtler wie von dem liebenswürdigen Menſchen, ſich damals ſchon aufgezeichnet, was ihm bei dieſem Zuſammenſein merkwürdig erſchienen war. Als er ſpäter den Vorſatz faßte das Leben Mozarts darzuſtellen, theilte ihm die Wittwe nicht allein Anecdoten und Charakterzüge mit, deren auch die Schweſter beiſteuerte, ſondern ſie übergab ihm, wie ich aus ihren Briefen erſehen habe, die Correſpondenz Mozarts zur Benutzung. Er ließ in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung (A. M. Z.) die von der Wittwe (I S. 289. 854) und der Schweſter (I S. 300) ihm mitgetheilten ſowie die ſelbſt erlebten Charakterzüge (I S. 17. 49. 81.

113. 145. 177. 480. II S. 450. 493. 590) drucken, und kam auch ſpäter bei verſchiedenen Veranlaſſungen auf ſeine perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart wieder zurück; dabei blieb es aber und mir iſt nicht bekannt, weshalb er ſeinen Plan aufgegeben habe. Als Niſſens Biographie erſchien, beklagte er ſich gegen Moſel, daß er nicht zu Rathe gezogen ſei und meinte, „die Wittwe müßte auf ihre alten Tage verwandelt worden ſein, wenn ſie nicht auch bei dieſem Unternehmen ſehr ordinär erſchiene“ (Wien. allg. Muſ. Ztg. 1848 S. 209). Ich ſtellte Nachforſchungen an, ob unter ſeinem Nachlaß vielleicht noch Aufzeichnungen und Ueberlieferungen ſich finden möchten die, aus jetzt verſiegten Quellen gefloſſen, für meine Arbeit von Wichtigkeit wären. Dabei machte ich eine Erfahrung, welche ich — ſo peinlich mir es iſt auf das Andenken eines ſonſt verdienten Mannes einen Schatten fallen zu laſſen — um der Wahrheit willen nicht verſchweigen kann. Ich war bereits aufmerkſam darauf geworden, daß bei den Zügen aus Mozarts Leben, welche Rochlitz als ſelbſt erlebte oder von Mozart mitgetheilte erzählt, nicht allein die Form der Darſtellung, ihre Haltung und Färbung ganz ihm angehört, ſondern daß auch manche Umſtände, die er mit großer Sicherheit erwähnt, ſich mir durch ſichere Zeugniſſe als irrig erwieſen. Ich ſuchte mir dies zu erklären durch die Annahme theils von Gedächtnißfehlern theils von einer leicht begreiflichen Selbſttäuſchung, die ein Räſonnement oder eine Combination, welche ſich von ſelbſt zu ergeben ſcheinen, mit einem überlieferten Factum verwechſelt. Nun aber fand ich in ſeinem Nachlaß die auch in der muſikaliſchen Zeitung gedruckte Parallele zwiſchen Mozart und Raphael vermehrt mit einer ausführlichen Erzählung der eigenthümlichen Umſtände, unter welchen ſich Mozart verheirathet habe, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Mozarts eigene Erzählung, welche Rochlitz gleich in derſelben Nacht niedergeſchrieben habe. Ueber die Zeit, von welcher es ſich hier handelt, die Jahre 1780 bis 1783, iſt Mozarts ausführliche Correſpondenz vorhanden und ein Irrthum über weſentliche Dinge iſt, wie Sie ſich ſelbſt überzeugen werden, unmöglich. Alles aber was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Perſonen und Verhältniſſe iſt unwahr, vollſtändig unwahr. Sie erinnern ſich gewiß noch meiner Beſtürzung bei dieſer unwillkommenen Entdeckung; hier läßt ſich keine poetiſche Licenz als Erklärung denken. So leid es uns auch iſt, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil ſie überhaupt Vorſicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn ſie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlaſſe.

Jene Anecdoten der muſikaliſchen Zeitung verbunden mit den Nachrichten bei Schlichtegroll und Nieuetſchek bilden nun den weſentlichen Stoff,

den mehr oder weniger vollſtändig und in verſchiedener Faſſung eine Reihe von Schriften über Mozart verarbeiten; was etwa hinzukommt, ſind theils einzelne meiſt wenig verbürgte, oft ſchlecht erfundene Anecdoten, wie ſie unter den Künſtlern umzulaufen pflegen, theils mancherlei Redensarten, wie ſie, mit Zelter zu ſprechen, einer ſelbſt macht. Ich kann als gewiſſenhafter Biograph es Ihnen nicht erſparen einige Bücher der Art hier namhaft zu machen.

Bloße Ueberſetzung der Anecdoten giebt das Buch von Cramer Anecdotes sur Mozart. Paris 1801; einige derſelben mit einer allgemeinen Charakteriſtik wurden auch mitgetheilt von J. B. A Suard Anecdotes sur Mozart in ſeinen Mélanges de littérature (Paris 1804) II p. 337 ff., ſo wie von Guattani Memorie enciclopediche Romane (Rom 1806) I p. 107 ff. 134 ff. Mehr Prätenſion macht „Mozarts Geiſt. Seine kurze Biographie und äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünſtler". Erfurt 1803. Zelter fragte bei Goethe an, wer der Verfaſſer dieſer „Goethe zur Hälfte dedicirten" kurzen Biographie des verewigten Mozart ſei, „welcher eine nicht kurze, nicht äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke nebſt einem nicht guten Portrait angehängt ſei" (Briefwechſel I S. 56), und war nicht wenig erſtaunt von dieſem zu hören, daß er von der Biographie ſo wenig als von ihrem Verfaſſer wiſſe (ebend. I S. 67. 65). Dieſer war J. E. F. Arnold in Erfurt, der durch ſeinen Nachtrag: Mozart und Haydn. Verſuch einer Parallele. Erfurt 1810 ſchwerlich Zelters Beifall in höherem Grade erworben hat.

Ohne alles ſelbſtändige Verdienſt ſind auch die Darſtellungen von Hormayr im Oeſterreichiſchen Plutarch (VII, 2, 15) Wien 1807, und Lichtenthal Cenni biografici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart (Mailand 1816). Das Elogio storico di Mozart del Conte Schizzi (Cremona 1817) habe ich mir nicht verſchaffen können. Die Artikel in Gerbers Tonkünſtlerlexicon ſind namentlich in der Zuſammenſtellung der Werke fleißig, obgleich nicht vollſtändig; dagegen iſt Mozarts Biographie von J. A. Schloſſer (Prag 1828, dritte Auflage 1844) eine urtheilsloſe Compilation.

Einen ungeahnten Reichthum von neuen Quellen erſchloß die Biographie W. A. Mozarts von G. N. v. Niſſen. Leipz. 1828 (mit einem Anhang). Um dieſes Buch richtig zu beurtheilen, und vor allem um es richtig gebrauchen zu können, muß man ſich eine klare Einſicht verſchaffen, wie und aus welchem Material es gemacht iſt, was allerdings mehr Mühe koſtet als darüber zu ſchelten und zu ſpotten. Niſſen, der nach Mozarts Tode als däniſcher Diplomat nach Wien kam, lernte dort deſſen Wittwe

in ihrer hülflosen Lage kennen und interessirte sich für sie. Er hatte eine Neigung zu geschäftlicher Thätigkeit, Papiere ordnen, Briefe schreiben, selbst Copiren war ihm erwünscht, ohne daß er ein Bedürfniß fühlte, die Sachen, mit denen er sich beschäftigte, auch zu verstehen. So übernahm er es gern den Nachlaß Mozarts zu ordnen, die Wittwe in allen Geschäftsangelegenheiten zu vertreten und ihre Correspondenz zu führen. In einer langen Reihe meist sehr ausführlicher Briefe, welche er in ihrem Namen schrieb, zeigt er sich als einen wohldenkenden verständigen Mann, der sich aber einer etwas umständlichen Darstellung befleißigt. Nachdem er die Wittwe Mozarts geheirathet, fühlte er die Pflicht für dessen Andenken mit derselben Gewissenhaftigkeit zu sorgen, wie er für seinen Nachlaß gesorgt hatte und benutzte hauptsächlich die Muße seiner letzten Jahre, welche er in Salzburg zubrachte, um diesen Plan auszuführen. Wir sind ihm dafür großen Dank schuldig, denn ohne seine Sorgfalt wären die wichtigsten Documente und Traditionen spurlos verschollen. In Salzburg lebte damals auch die Schwester Mozarts; ihre Erinnerungen wie die seiner Frau boten eine Fülle charakteristischer Züge zu einem plastischen Lebensbild und in den in großer Vollständigkeit erhaltenen Correspondenzen und Papieren der Familie lag ihm ein Schatz von authentischen Documenten vor. Außer einer Reihe einzelner Urkunden, Briefe und Aufzeichnungen konnte er nach seiner Angabe benutzen: die Briefe Leopold Mozarts an Hagenauer während der Reise nach Wien (vom September 1762 bis Januar 1763); während der großen Reise (vom Juni 1763 bis November 1766), während der Wiener Reise (vom September 1767 bis December 1768); die Briefe des Vaters und des Sohnes an die Ihrigen während der Reisen nach Italien (vom December 1769 bis März 1771; vom 13. August 1771 bis December 1771; vom October 1772 bis März 1773), nach Wien (vom Juli 1773 bis September 1773); nach München (vom December 1774 bis März 1775); die Briefe Wolfgangs und der Mutter nach Hause nebst den Antworten Leopolds und der Tochter auf der Reise nach Paris (vom September 1777 bis Januar 1779); den Briefwechsel Wolfgangs mit dem Vater und der Schwester während der Reise nach München (im November 1780) und des Aufenthalts in Wien. Wolfgangs Briefe reichten bis ins Jahr 1784, die des Vaters bis 1781.

Diese reichen Hülfsquellen zu verwerthen wie sie es verdienten brachte Nissen Fleiß und redlichen Willen mit; leider reichen diese für ein Unternehmen dieser Art nicht aus. Zu geschweigen daß er von Verarbeitung und Darstellung keine Ahnung hat, so fehlt es ihm an Sinn und Bildung für Kunst und Musik überhaupt, an Urtheil und Tact das Wichtige und

das Unbedeutende zu erkennen und an dem richtigen Begriff von Genauigkeit der Ueberlieferung. Da ein Theil der von ihm benutzten Papiere mir auch zu Gebote geſtanden hat, ſo habe ich ihn controliren und von ſeinem Verfahren mir eine Vorſtellung bilden können. Nirgend zeigt er ſich unredlich, nirgend ändert er um zu täuſchen, aber er verfährt mit ſeinen Documenten willkürlich. Er theilt ſie ſelten ganz vollſtändig mit, ſondern nur das wovon er glaubt daß es von Intereſſe ſei. Leider verſtand er weder zu beurtheilen was für die Kunſt wichtig, noch was pſychologiſch intereſſant ſei; und ſo iſt denn ſeine Auswahl oft unglücklich genug ausgefallen. Auch leiteten ihn dabei mitunter Rückſichten theils auf vornehme Perſonen, theils auf Vorurtheile ſeiner Frau, die offenbar manche Familienverhältniſſe nicht berührt wiſſen wollte; allein immer nur ſo weit, daß er dies und jenes unerwähnt läßt. Aber auch das Verſchweigen kann, weil es den wahren Zuſammenhang der Begebenheiten nicht durchſchauen, die richtigen Beweggründe nicht erkennen läßt, für die hiſtoriſche Glaubwürdigkeit ſo nachtheilig werden als poſitive Entſtellung, und immer wird dadurch der, deſſen Charakter darzuſtellen die eigentliche Aufgabe iſt, aus Rückſicht gegen andere zurückgeſetzt. Glücklicherweiſe habe ich für die wichtigſten Jahre, für die Zeit von 1777 an, die Familiencorreſpondenz ſelbſt benutzen können: Sie werden ſehen, wie ganz anders die Auffaſſung dieſer Zeit ſich dadurch geſtaltet hat. Weniger wichtig iſt es, aber es bleibt doch ein Uebelſtand, daß er für gut befunden hat Stil und Darſtellung der Briefe im Einzelnen zu ändern. Nun bedürfen aber die Briefe weder des Vaters noch des Sohnes irgend ſolcher Nachhülfe, beide ſchreiben mit Einſicht und Geſchick, und in eigenthümlicher Weiſe; aber ſelbſt wenn dies der Fall nicht wäre, und wenn Niſſen eben ſo ſehr Mann geweſen wäre ihnen das Exercitium zu corrigiren als er es nicht iſt, wie darf man den individuellen Charakter ſolcher Mittheilungen verwiſchen?

Wenn Niſſen ſich begnügt hätte den Briefen und Briefauszügen die Nachrichten, welche er aus dem Munde der Frau und Schweſter oder anderer ſicherer Zeugen erfuhr, beizugeben und als ſo beglaubigte Ueberlieferungen zu bezeichnen, ſo hätte er ſich ein großes Verdienſt erworben. Allein er hat mehr thun wollen, und auch Niſſen gegenüber behält Heſiod Recht, daß die Hälfte mehr ſei als das Ganze. Es waren in der Familie mancherlei Schriften, Zeitungen, Journale u. dgl. aufbewahrt worden, welche die künſtleriſchen Leiſtungen Mozarts betrafen; damit nicht zufrieden hat Niſſen mit großem Fleiß zuſammengebracht was ſonſt noch über Mozart geſchrieben war, dann alles abgeſchrieben was ihm wichtig vorkam, und dieſe Excerpte nach Kategorien geordnet, wie ſie ihm gerade angemeſſen

ſchienen z. B. alles zuſammengeſtellt, was ſich auf ein Werk bezog, und endlich dieſe verſchiedenartigen Bruchſtücke ohne Verbindung, ohne Erklärung, ohne Angabe woher ſie entlehnt ſeien, zuſammengeſchoben. Um von dieſen disparaten und confuſen Maſſen Gebrauch machen zu können, muß man ſie in ihre einzelnen Beſtandtheile auflöſen und nachſuchen, von wem jedes genommen iſt, um es dann in ſeinem wahren Zuſammenhang würdigen zu können; — man kann darauf rechnen daß, wo ein Gedanke oder ein Urtheil ausgeſprochen iſt, Niſſen nicht in eigener Perſon redet. Den urſprünglichen Sitz der einzelnen Mittheilungen aufzufinden hat Niſſen durch ein Verzeichniß der Schriften, in welchen über Mozart gehandelt wird, wenigſtens erleichtert; wiewohl manche jetzt verſchollene Schriften von ihm benutzt ſind, iſt mir die Wiederentdeckung faſt überall gelungen. In den meiſten Fällen iſt daran wenig gelegen; allein es befinden ſich unter dieſem herrenloſen Gut auch einzelne auf mündlicher Tradition der Familie beruhende Mittheilungen, hie und da unter leichten Abänderungen verſteckt, welche Niſſen aus eigener Kunde ſtillſchweigend vornahm; dieſe mit Beſtimmtheit darauf anſprechen zu können iſt allerdings wünſchenswerth, meiſt geben ſich dieſelben deutlich zu erkennen und betreffen ſelten Hauptſachen.

Dieſe Auseinanderſetzung war nöthig um den Gebrauch des Niſſenſchen Werks möglich zu machen, glauben Sie aber nicht, daß ich deshalb ungerecht ſei. Es iſt wahr, die Maſſe bedruckten Papiers kann einen zur Verzweiflung bringen; bedenkt man aber daß ein großer Theil der Documente ſpäter verkommen iſt, ſo wird man dankbar gegen den Mann, der uns ſolche Blicke in dies Künſtlerleben thun ließ und der mit uneigennütziger Pietät für das Andenken Mozarts arbeitete, für welches die ihm Nächſten nicht einmal durch Erhaltung der Documente beſorgt blieben, deren Wichtigkeit Niſſen begriffen hatte. Uebrigens iſt man auch das zu bemerken ſchuldig, daß Niſſen ſeine Biographie nicht ſelbſt hat drucken laſſen; er ſtarb am 24. März 1826, ehe ſie ſoweit gediehen war, und vielleicht hätte er bei einer ſchließlichen Redaction doch manches gebeſſert.

Es iſt auffallend, daß in Deutſchland, obgleich man ſich einig war, daß Niſſens Buch ungenießbar ſei und erſt bearbeitet werden müſſe um lesbar zu werden, Niemand dieſer Mühe ſich unterzog, ſondern daß man es Ausländern überließ, die reichen Schätze zu verwerthen. Dies unternahm Fétis in ſeiner Biographie universelle des Musiciens (Brüſſel 1840) VI p. 432 ff. [zweite Aufl. Brüſſ. 1864 VI p. 222 ff.], ſoweit es die einem allgemeinen Werke der Art geſtellten Grenzen zuließen. Die nahe liegende Aufgabe aber durch zweckmäßige Ordnung und Redaction des wirklich

intereſſanten Theils von dem Niſſenſchen Material eine überſichtliche und lesbare Biographie Mozarts herzuſtellen führte Edward Holmes aus The life of Mozart, including his correspondence (London 1845). Mit Verſtand und Einſicht iſt hier der weſentliche Theil der Correſpondenz ſo geordnet und mit einer auf den ſonſther überlieferten Notizen begründeten Darſtellung verbunden, daß ein zuſammenhängendes Ganze entſtanden iſt, welches eine zuverläſſige und ſoweit es möglich war vollſtändige Ueberſicht über Mozarts Lebensgang gewinnen läßt. Holmes hat außerdem die von André veröffentlichten Verzeichniſſe der Mozartſchen Werke und die dort mitgetheilten Angaben über ihre Entſtehungszeit zweckmäßig benutzt, er hat auf einer Reiſe durch Deutſchland ſich die Originalmanuſcripte bei André angeſehen und hie und da mündliche Traditionen aufgeleſen, er hat ſich auch in der muſikaliſchen Literatur umgeſehen, und ein Werk zu Stande gebracht, das ohne Zweifel für die zuverläſſigſte und brauchbarſte Biographie angeſehen werden muß, ſoweit ſie durch geſchickte Benutzung der allgemein zugänglichen Hülfsmittel herzuſtellen war. Denn allerdings hat er weder bis dahin unbekannte Quellen von Wichtigkeit eröffnet, noch tiefer gehende Forſchungen angeſtellt, noch durch eigene Anſichten neue Aufklärungen gegeben.

[In eigenthümlicher Weiſe ſind die Briefe des Vaters wie des Sohns bearbeitet worden von J. Goſchler in einer Richtung, welche er deutlich im Titel ſeines Buches ausgeſprochen hat, Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIII siècle. Paris 1857.]

Einen ganz andern Geſichtspunkt hatte Alexander Ulibicheff verfolgt in ſeinem Werk Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart (Moskau 1843), in drei Theilen, welches durch die Ueberſetzungen von A. Schraishuon (Stuttgart 1847) [und L. Gantte (Stuttgart 1859)] in Deutſchland allgemein bekannt geworden iſt. Die enthuſiaſtiſche Verehrung für Mozart, welche den Verfaſſer zu einer Arbeit begeiſterte, die jahrelange Vorſtudien und große Opfer jeder Art erheiſchte, und welche ſich in ſeinem Buche ſo lebhaft ausſpricht, iſt liebenswürdig und anziehend, allein ſie darf das Urtheil nicht beſtechen. Ich fürchte nicht, daß Sie mir den alten Spruch vom Töpfer der den Töpfer beneidet vorhalten werden, wenn ich meine Meinung über die ſchwachen Seiten dieſes Buches offen ausſpreche. Für Ulibicheff iſt die Hauptſache die räſonnirende äſthetiſche Analyſe der Hauptwerke Mozarts, derjenigen Werke aus ſeinen ſpäteren Lebensjahren, in welchen die Kunſt des Meiſters vollendet ausgeprägt erſcheint, auf welchen ſein Ruhm unerſchütterlich ge-

gründet iſt, dieſe in ihrer künſtleriſchen Bedeutung zu charakteriſiren und verſtändlich zu machen iſt ſeine eigentliche Aufgabe. Er beſchränkt daher weſentlich ſeine Betrachtung auf einen beſtimmten Kreis Mozartſcher Compoſitionen — es ſind die bekannteſten, weil ſie die größten ſind —, dieſen zu erweitern ſcheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, weil es ihm nur um den Mozart zu thun iſt, den er und die muſikaliſche Welt aus dieſen Werken kennt. Was er außerdem beibringt dient nur zur Vorbereitung und als Grundlage für jene Betrachtungen. Denn er erkennt ſehr wohl, daß man um den vollendeten Meiſter zu begreifen der Einſicht nicht entrathen könne, wie er es geworden ſei, alſo ſeinen Entwickelungsgang kennen müſſe; ferner, da Mozart nicht zufällig ſeine Stellung in der Geſchichte der Muſik einnimmt, ſtellt er ſich die Forderung nachzuweiſen, daß der ganze Entwickelungsgang dieſer Kunſt mit Nothwendigkeit auf einen Abſchluß hindränge, wie er in Mozart verkörpert erſcheine. Für die eigentliche Entwickelungsgeſchichte Mozarts begnügt er ſich aber mit dem bei Riſſen dargebotenen, von dem er das hervorhebt, was geeignet ſcheint, die von ihm gewählten Geſichtspunkte zu beleuchten. Allein wenn er ſich hier wieder beſchränkt, ſo holt er bei der allgemeinen geſchichtlichen Betrachtung deſto weiter aus. Denn in der That dient ſeine Ueberſicht über die ganze Geſchichte der Muſik nur dem Gedanken, daß, da jede bedeutende Erſcheinung auf irgend einem Gebiet die Summe aller ihr vorhergehenden ſein und ſie in ſich begreifen und abſchließen müſſe, auch die ganze Entwickelung der modernen Muſik von Guido von Arezzo an nach allen Richtungen hin nur Statt gefunden habe um Mozart hervorzubringen, durch den ſie auch in der That vollſtändig abgeſchloſſen ſei. Niemand weiß beſſer als Sie, mein Freund, woher dieſer Wind kommt und was dieſe Uebertreibung eines wahren und fruchtbaren Gedankens auf den verſchiedenſten Gebieten für Unheil angerichtet hat. Hier treffen nun Einſeitigkeit des Enthuſiasmus und Dilettantismus zuſammen. Es bedarf keiner großen Gelehrſamkeit um zu ſehen, daß jener Abriß der Geſchichte der Muſik nicht auf eigenen Forſchungen beruht, nicht aus einer ſelbſtändigen Kenntniß auch nur der wichtigſten Meiſterwerke der verſchiedenen Zeiten und Richtungen hervorgegangen, ſondern aus einigen leicht erkennbaren Werken für den beſtimmten Zweck zuſammengeſtellt iſt, Mozart als den Schlußſtein der muſikaliſchen Entwickelung daraus hervorgehen zu laſſen. Wer nun im Ernſt behauptet, daß die niederländiſchen Contrapunktiſten, Paläſtrina, Bach und Händel nur dageweſen ſeien, damit das Requiem habe entſtehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit ſtetig treibenden Fortſchritts nur faßt und durchführt um an einem beliebigen Punkt Halt zu

machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat ſicherlich weder jenen Gedanken, noch das Weſen der Kunſt, noch den Meiſter ergründet, dem er zuviel Ehre erweiſen will. Die einſeitige, ausſchließliche Anerkennung eines Künſtlers mag den individuellen Geſchmack befriedigen, über den ſich nach dem Sprichwort nicht ſtreiten läßt; bei wiſſenſchaftlicher Unterſuchung, wo ſich allerdings ſtreiten läßt d. h. wo Gründe gelten, hat ſie keine Bedeutung. Wen die Verehrung Mozarts zu ſolcher Verkennung Beethovens führt, wie wir es bei Ulibicheff ſehen, der verſteht — ich glaube, Sie geben mir darin Recht — auch Mozart nicht. Die falſche Auffaſſung und Durchführung jenes auf die Spitze getriebenen Gedankens rächt ſich aber auch dadurch, daß darüber die Anknüpfungspunkte für ein genaueres Verſtändniß der Entwickelung Mozarts, welche die ſorgfältige Erforſchung ſeiner Lebensverhältniſſe, ſeiner Jugendarbeiten, der ganzen Zeit, in welcher er lebte und die zunächſt unmittelbar auf ihn wirkte, ergeben muß, aus den Augen geſetzt ſind, und inſofern ſtellt die oben angedeutete Beſchränkung ſich als ein weſentlicher Mangel heraus. Dies ſchließt natürlich nicht aus, daß in den äſthetiſchen Analyſen einzelner Werke viel Feines, Geiſtreiches und Anregendes geſagt ſei, und ich bin weit entfernt dies in Abrede zu ſtellen. Allein ſie gehen im Weſentlichen nicht von dem aus, worin das Specifiſche eines jeden Kunſtwerks beruht, von der künſtleriſchen Form, ſie ſuchen nicht nachzuweiſen, wie die allgemeinen Geſetze der Kunſt unter beſtimmten Vorausſetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künſtlers in dieſer ganz concreten Geſtalt zur Anwendung gebracht ſind, — was namentlich in der Muſik ſchwierig, allein der einzige Weg zu einer wahren Verſtändigung iſt —; ſondern ſie geben hauptſächlich das wieder, was der Verfaſſer bei den verſchiedenen Compoſitionen empfunden und gedacht hat, und was ihm über dieſelben eingefallen iſt. Dergleichen Betrachtungen ſind angenehm und unterhaltend, ſofern ſie ein geiſtreicher und gebildeter Mann anſtellt, allein ſie ſind auch dann meiſtens charakteriſtiſcher für dieſen als für das Kunſtwerk, das ſie hervorgerufen hat, und befriedigen gewöhnlich die am meiſten, welche für das Weſentliche eines Kunſtwerks kein Verſtändniß haben und ſich darum an das halten, was ſich daran heften ließ. Ulibicheff verräth überall Geiſt und feine Bildung, aber es iſt allgemeine weltmänniſche Bildung, nicht muſikaliſche, die durch enthuſiaſtiſche aber dilettantiſche Neigung nicht erſetzt werden kann; daher treffen ſeine Bemerkungen, auch wo ſie wahr ſind, ſelten den Kernpunkt, oft täuſchen ſie durch brillanten Effect, und für das eigentlich künſtleriſche Verſtändniß iſt wenig dadurch gewonnen.

Erſchrecken Sie nicht, lieber Freund, vor der üblen Stellung, welche

ich mir und meiner Arbeit durch dieſe Offenherzigkeit bereite. Ich wünſche der Wiſſenſchaft zu dienen und muß daher die Aufgabe, die ich mir zu ſtellen habe, die Mittel und Kräfte ſie zu löſen klar erkennen; am wenigſten möchte ich den Schein gewinnen, als ob ich, indem ich andere ſchone, mich ſelbſt geſchont ſehen wollte. Sie wiſſen, daß ich von Jugend auf mich viel mit Muſik beſchäftigt, ihr ſoviel Zeit gewidmet habe, daß gar mancher den Kopf dazu geſchüttelt hat, wie ſich das nur mit meinen philologiſchen Studien vertrage. Vielleicht hatten ſie Recht; ich muß indeſſen bekennen, daß mir die Muſik jederzeit eine ebenſo ernſte Sache geweſen iſt als die Philologie, und daß ich ſtets bemüht geweſen bin, durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbſtſtudium mir eine Einſicht in das Weſen der Muſik und ihrer Technik zu erwerben. Ich empfand es aber als eine Pflicht gegen mich ſelbſt, von dieſer Thätigkeit, die einen guten Theil meines Lebens erfüllt, auch Rechenſchaft abzulegen, und da eine glückliche Fügung mir die Gelegenheit bot den Meiſtern meine Forſchung zu widmen, denen ich ſoviel verdankte, griff ich mit Freuden zu. Ich glaubte mir ſagen zu dürfen, daß eine Darſtellung ihres Lebens und künſtleriſchen Wirkens ſoviele Seiten darbietet, ſoviele Anforderungen macht, daß nur vereinigte Kräfte dieſe Aufgabe vollkommen löſen können; daß, wenn ich auch Weſentliches dem Muſiker vom Fach überlaſſen muß, die größere Uebung in wiſſenſchaftlicher Methode des Unterſuchens andere nicht minder weſentliche Punkte fördern könne. Und ſo machte ich mich denn getroſt an das Werk.

Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforſchung der Quellen beruhende zuverläſſige und vollſtändige Darſtellung des Lebensganges Mozarts, mit ſorgfältiger Berückſichtigung alles deſſen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und perſönlichen Verhältniſſen, unter deren beſonderm Einfluß er ſtand, ſeine Entwickelung als Menſch und Künſtler zu beſtimmen geeignet war; ſodann eine aus möglichſt umfaſſender Kenntniß und Würdigung ſeiner Compoſitionen hervorgehende Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen, eine Geſchichte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung. Keine Seite dieſer Aufgabe kann ſelbſtändig für ſich gefaßt werden, wenn auch die Forſchung wie die Darſtellung bald der einen bald der anderen nachgehen mußte; die Aufgabe ſelbſt war ſtets eine, wie das Individuum, in welchem der Künſtler und der Menſch untrennbar vereinigt ſind.

Wie ungenügend für dieſe Aufgabe das vorliegende Material ſei, ergab ſich bald, und was hie und da zerſtreut zu der Niſſenſchen Sammlung hinzukam, war im Ganzen eine dürftige Aehrenleſe; es galt ergiebige Quellen zu finden. Als ich im Sommer 1852 nach Wien reiſte, geſchah es, wie Sie

wiſſen, hauptſächlich in der Abſicht den Traditionen, die ſich von Beethoven dort noch erhalten haben möchten, nachzugehen, für die genauere Kunde Mozarts dort noch viel zu finden machte ich mir keine Rechnung. In der That war auch die lebendige Ueberlieferung von ſeinem Leben, ſeiner Perſon und ſeinen Verhältniſſen ziemlich erloſchen, auf unmittelbaren Eindrücken beruhte wenig von dem, was ich erfuhr, und im Allgemeinen mußte man gegen ſolche Mittheilungen vorſichtig ſein, da ſie häufig ſich nur als eine durch mündliche Fortpflanzung entſtellte Bücherweisheit ergaben. Indeſſen war mir doch dieſer Aufenthalt auch für dieſe Darſtellung Mozarts ungemein lehrreich. Wie verſchieden auch Wien 1852 von dem Wien der Jahre 1750 bis 1790 ſein mochte, ſo war doch auch jetzt noch durch lebendige Anſchauung und den ſinnlichen Eindruck vieles zu gewinnen, was ſich aus Büchern gar nicht ſchöpfen läßt und dann mehr in der Färbung und Haltung der ganzen Darſtellung als in beſtimmten Einzelheiten wieder zum Vorſchein kommt. Auch im mündlichen Verkehr mit kundigen Freunden ergab ſich gar manche Belehrung, für die ſich ſonſt vielleicht nicht einmal ein Anlaß gefunden hätte. Beſonders war es mein lieber Freund Karajan, der, ſelbſt muſikaliſch gebildet und in der Geſchichte Wiens heimiſch wie in ſeinem Hauſe, mir meinen Aufenthalt in Wien ſo lehrreich gemacht hat, als er ihn mir behaglich und angenehm zu machen wußte. Er hat auch nachher noch erfahren, was man einem Freunde für Mühe machen kann, der immer bereit iſt Aufſchluß zu geben und ſich ſelbſt zu jeder mühſamen Detailforſchung gern herbeiläßt, nur um einem Anderen damit zur Hand zu gehen. Auf der k. k. Hofbibliothek fand ich außer den verſchiedenen Manuſcripten des Requiem, welche für die Entſcheidung einer ſo wunderlich verzettelten Frage den ſicheren Anhaltspunkt gewähren, noch manche andere wichtige Handſchriften Mozarts, und reichen Stoff für vielfache Belehrung — Dank der unermüdlich freundlichen Bereitwilligkeit des Cuſtos A. Schmid.

Den weſentlichſten Vorſchub fand ich aber bei Aloys Fuchs. Außer mehreren anderen Sammlungen hatte er mit außerordentlicher Ausdauer alles geſammelt, was ſich nur irgend auf Mozart bezog, und mit neidloſer Liberalität, wie ſie bei Sammlern nicht eben alltäglich iſt, überließ er mir was er wußte und was er hatte zur freien Benutzung. Von großem Nutzen war mir das ſyſtematiſch-chronologiſche Verzeichniß aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts, welches er ſich angelegt hatte, ſowie die lange Reihe von Documenten, Zeitungsblättern, Journalartikeln und Broſchuren, die er im Original oder abſchriftlich zuſammengelegt hatte. Dabei mußte ich freilich mitunter bedauern, daß er dieſe Sammlungen mehr

mit der Neigung des Sammlers als im wiſſenſchaftlichen Intereſſe gepflegt hatte, wie er z. B. faſt nie die Quelle ſeiner Excerpte angemerkt hatte; allein ich bin dadurch auf vieles aufmerkſam gemacht worden, an das ich ſonſt ſchwerlich gedacht hätte, viele Mühe iſt mir erſpart worden, und namentlich eine Reihe Mozartſcher Briefe, welche er ſich abgeſchrieben hatte, iſt nur ſo zu meiner Kunde gekommen. Seine reichhaltige Sammlung Mozartſcher Compoſitionen in den verſchiedenen Ausgaben und in Abſchriften habe ich leider nicht gründlich benutzen können; mir wurde die Zeit zu knapp und ich durfte hoffen dieſelbe auch noch ſpäter nach Bedürfniß zu Rathe zu ziehen. Dieſe Hoffnung wurde freilich traurig getäuſcht; wenige Monate, nachdem ich Wien verlaſſen hatte, ſtarb Aloys Fuchs. Es iſt mir ein ſchmerzliches Gefühl, daß ich dem braven Mann für ſo viele treue Freundesdienſte nicht durch das Buch danken kann, das ihm, ich weiß es, Freude gemacht haben würde.

Den größten Dienſt erwies er mir aber durch die Nachricht, daß die Briefe Mozarts, ſoweit ſie noch erhalten wären, durch ein Geſchenk der Frau Baroni-Cavalcabo, welcher Wolfgang Mozart der Sohn ſie als Vermächtniß hinterlaſſen hatte, an das Mozarteum in Salzburg übergegangen ſeien. Ich begab mich alſo im November nach Salzburg. Als einziger Ueberreſt jener vollſtändigen Correſpondenz, welche Niſſen vorgelegen hatte, fand ich hier die Briefe vom Jahr 1777 bis 1784 im Weſentlichen noch ſo, wie jener ſie benutzt hatte — glücklicherweiſe den wichtigſten Theil. Ein flüchtiger Einblick überzeugte mich, daß Niſſen nicht bloß im Einzelnen ungenau und willkürlich verfahren ſei, ſondern daß er ausführliche Nachrichten über die wichtigſten Verhältniſſe und Begebenheiten, auf denen das Verſtändniß jener Zeit beruht, ganz unterdrückt habe. Hier gab es zu thun, aber auch reichen Gewinn. Durch die gütige Unterſtützung des Secretärs des Mozarteums Dr. v. Hilleprandt und des Archivars Jelinek wurde es mir möglich mit ungetheilter Kraft meine Arbeit in kürzeſter Friſt zu vollenden. Ich collationirte die bei Niſſen gedruckten Briefe wie einen alten Autor, die übrigen ſchrieb ich ab oder machte mir ausreichende Excerpte. Seines Fleißes darf man ſich ja rühmen, und ich kann Ihnen eine unverdächtige Zeugin ſtellen, die alte Theres im goldnen Ochſen, die ſich ſpäter nicht meines Namens aber wohl des Profeſſors erinnerte, der länger als drei Wochen lang von früh bis ſpät auf ſeinem Zimmer ſaß und ſchrieb. Es war gut daß es damals meiſt ſchlechtes Wetter war, denn ſonſt wäre es auch für einen Profeſſor zu viel geworden in Salzburg nur auf der Stube zu ſitzen. Aber es war ein eigener Genuß bei dieſer ſterilen Arbeit des Abſchreibens, die mir ſonſt Sie wiſſen wie

verhaßt iſt. Ich glaubte mit den Männern ſelbſt zu verkehren, als ich ſo Brief um Brief alles mit durchmachte was ſie erlebt hatten; was ſie bewegte in Freud und Leid, unmittelbar wie ihnen der Eindruck gekommen war, bis in die wechſelnden Züge der Handſchrift, ſo wieder aufnahm, wie einſt der, dem der Brief zu Handen kam. Wie ſehr wünſche ich, daß ein Hauch davon auch in meine Darſtellung dieſer menſchlich anziehenden Verhältniſſe übergegangen ſei, obgleich ich wohl fühle, daß es kaum möglich iſt ihn ſo unmittelbar wiederzugeben, als er aus den Briefen ſelbſt mich anwehte. Nachdem dieſe Arbeit gethan war, unterſuchte ich was von Mozartſchen Compoſitionen in Salzburg noch vorhanden ſei; weiter war leider dort nichts zu machen. Obgleich Mozarts Schweſter, Mozarts Wittwe und deren Schweſter bis in die letzten Decennien in Salzburg gelebt haben, iſt es Niemand eingefallen ſie nach dem großen Landsmann auszufragen und den reichen Schatz einer Familientradition, die ſein ganzes Leben umſpannte, der Nachwelt zu erhalten: ich fand, wo ich nachfragte, alles vergeſſen, ſpurlos verſchollen wie ſein Grab. So iſt auch von Familienpapieren und Documenten außer jenen Briefen nichts weiter dort aufbewahrt worden. [Erſt ſpäter iſt nach dem Tode von Mozarts älteſtem Sohne Carl, was ſich noch in deſſen Beſitz von Briefen — ein Theil der Reiſebriefe aus den Jahren 1762—1775 — und anderen Documenten befand, ebenfalls in das Mozarteum gelangt.]

Aehnliche Schätze wie jene Correſpondenz waren freilich anderswo nicht mehr zu heben; allein durch die gütige Mittheilung von Freunden und Gönnern ſind noch manche einzelne Briefe und kleinere Correſpondenzen in meine Hände gekommen, aus denen ſich intereſſante Züge zu dem Bilde beſonders der ſpäteren Jahre gewinnen ließen. Ich zweifle nicht, daß namentlich in Autographenſammlungen noch viele, zum Theil wichtige Documente der Art verborgen ſind; vielleicht wird man durch mein Buch aufmerkſamer auf ihren Werth für die Wiſſenſchaft, und ich würde es als einen ſchönen Lohn meiner Beſtrebungen anſehen, wenn man mir dergleichen Reliquien Mozarts auch ferner mittheilen wollte.

Hülfsmittel einer anderen Art, nicht minder reich und wichtig als die vorher genannten, welche ich ebenfalls zum erſtenmal vollſtändig und ausreichend benutzen durfte, bot mir die Andréſche Sammlung dar. Bekanntlich hat der Hofrath André von Mozarts Wittwe die ſämmtlichen Originalmanuſcripte Mozarts, gedruckte wie ungedruckte Werke, erkauft, und dieſe Sammlung wurde mit Ausnahme einzelner bereits früher veräußerter Stücke, bis vor kurzer Zeit in Frankfurt im ungetheilten Beſitz der Erben bewahrt, wie ein „Thematiſches Verzeichniß derjenigen Originalhandſchriften

Mozarts welche Hofrath André beſitzt" (Offenbach 1841) dieſelben angiebt. Mozarts Vater hatte ſorgſam alle Arbeiten ſeines Sohnes von früher Jugend an aufbewahrt, die nach ſeinem Tode dem Sohne zufielen, der mit ſeinen ſpäteren Compoſitionen zwar nicht ſo ſorglos umging, wie es wohl dargeſtellt worden iſt, aber ſie nicht mit gleicher Genauigkeit bewahrte und manche auch verſchenkte. So kam es, daß nach ſeinem Tode die Arbeiten aus der Zeit vor dem Wiener Aufenthalt nahezu vollſtändig vorhanden waren, die aus ſpäteren Zeiten wenigſtens zum größten Theil. Die Andréſche Sammlung bewahrt alſo in der eigenen Handſchrift Mozarts die Mehrzahl ſeiner Werke von den frühſten Jugendarbeiten an in einer faſt ununterbrochenen Folge aus allen Jahren bis zu ſeinem Tode. Von den Compoſitionen die vor das Jahr 1780 fallen iſt der ſowohl der Zahl als der künſtleriſchen Bedeutung nach erheblichſte Theil noch ungedruckt, viele der gedruckten ſind ſo unzuverläſſig publicirt, daß man durchaus genöthigt iſt wieder auf das Original zurückzugehen. Die Wichtigkeit dieſer Sammlung leuchtet ein und vielleicht giebt es für keinen bedeutenden Meiſter in irgend einer Kunſt eine ähnliche von gleicher kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. [Leider iſt die Beſorgniß, daß in Deutſchland ſich keine Mittel finden würden ein Andenken Mozarts zu erhalten, das ſeiner würdiger iſt und ſein Gedächtniß treuer der Nachwelt überliefert als Statuen und Büſten, in Erfüllung gegangen und die Handſchriften Mozarts ſind zum Theil bereits zerſtreut.]

Da eine Würdigung der künſtleriſchen Entwickelung Mozarts ohne eine erſchöpfende Kenntniß ſeiner Jugendarbeiten nicht möglich iſt, begab ich mich im Sommer 1853 nach Frankfurt um dieſe merkwürdige Sammlung zu unterſuchen. Die Gebrüder Carl und Julius André eröffneten mir bereitwillig den Zugang zu derſelben, ſie räumten mir freundlich eine Wohnung im Haus Mozart ein, wo ich in voller Freiheit mit Ruhe die Handſchriften ſtudiren konnte und fünf Wochen zubrachte um ausführliche Notizen und Auszüge zu machen. Allein als ich an die Ausarbeitung ging, mußte ich bald gewahren, daß die genaueſten Notizen den friſchen Eindruck des gegenwärtigen Kunſtwerks nicht zu erſetzen vermögen. Auch hier halfen mir die Gebrüder André, die für meine Arbeit ein lebhaftes und freundſchaftliches Intereſſe gefaßt hatten, mit einer Liberalität aus, auf welche ich nicht gewagt hätte Anſpruch zu machen: ſie theilten mir im Verlauf der Arbeit immer die Handſchriften mit, welche mich gerade beſchäftigten, und machten es mir dadurch möglich meine Darſtellung fortwährend auf das unmittelbare Studium der einzelnen Compoſitionen zu begründen. Ich ſage nicht zu viel, wenn ich mit dem aufrichtigſten Dank bekenne, daß ohne das ehrenvolle Vertrauen und die freundſchaftliche Förderung dieſer

Männer mein Buch das nicht hätte erreichen können, worin ich ſeinen weſentlichen Vorzug ſetzen zu können glaube. Da es mir durch eine günſtige Fügung außerdem vergönnt worden iſt die wichtigſten Werke, welche in der Andréſchen Sammlung fehlen, durch die Güte ihrer Beſitzer in Mozarts eigener Handſchrift zu ſtudiren — was nie ohne Genuß und eigenthümliche Belehrung geblieben iſt —, ſo darf ich mich des ſeltenen Glückes rühmen, nicht allein die Compoſitionen Mozarts mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen vollſtändig, ſondern weitaus die meiſten in ſeiner Handſchrift kennen gelernt zu haben.

Sie ſehen, lieber Freund, dieſe Hülfsmittel mußten zu neuen Aufſchlüſſen, zu vollſtändigerer und genauerer Einſicht in das bisher zum Theil Bekannte führen; daß ich auch in der Literatur mich umzuſehen bemüht war und den dort zerſtreuten Stoff für meine Zwecke zuſammenzubringen ſuchte, werden Sie mir ſchon als Philologen zutrauen. Indeſſen iſt die muſikaliſche Literatur nicht ſo leicht zugänglich als die philologiſche, und viele Hülfsmittel, welche dort das Nachſuchen und Forſchen erleichtern, fehlen hier gänzlich; ich bin daher weit entfernt zu glauben, daß ich mich einer vollſtändigen Benutzung der Literatur auch nur angenähert habe. Dies war auch nur nach einer Richtung hin mein Beſtreben, ſoweit es die Ueberlieferung des Thatſächlichen anlangt; denn alles das was über Mozarts Muſik gedacht, geträumt, gefaſelt iſt kennen lernen oder gar anführen zu wollen iſt mir nicht in den Sinn gekommen. Ich hatte völlig genug an dem, was mir bei anderer Lecture in den Weg gekommen iſt, meine Leſer werden an dem, was beiſpielsweiſe angeführt iſt, ebenfalls genug haben.

Mein erſtes Augenmerk war alſo die ſichere Feſtſtellung und urkundliche Begründung des Thatſächlichen und die, ſoweit es von Intereſſe ſein konnte, vollſtändige Darlegung deſſelben. Die ſchriftliche oder die verbürgte mündliche Ueberlieferung Mozarts und ſeiner Angehörigen bildet daher die weſentliche Grundlage meiner Darſtellung und zwar ſo, daß, wo kein beſtimmter Beleg beigebracht iſt, die fortlaufende Correſpondenz bei Niſſen als Quelle anzuſehen iſt. Da ich aber wünſchte alles das in meinem Buch zu vereinigen, was mir ein bleibendes Intereſſe zu haben ſchien, und Niſſens Sammlung für alle, welche nicht ſelbſtändig prüfen und forſchen wollen, entbehrlich zu machen, ſo habe ich wörtliche Mittheilungen aus den Briefen wo es nur thunlich ſchien beigegeben, auch nicht verſäumt, da ich das in den Briefen enthaltene Material an ſehr verſchiedenen Stellen und zu ſehr verſchiedenen Zwecken gebrauchen mußte, die außer der Reihe benutzten Briefe anzuführen. Ich habe immer die Briefe nach dem Datum bezeichnet, ohne anzugeben, ob der Brief bei Niſſen gedruckt iſt oder nicht,

[ſo daß ſie auch in der von L. Nohl beſorgten Sammlung „Mozarts Briefe“ (Salzburg 1865) leicht aufzufinden ſind]. Dabei muß ich aber bemerken, daß meine Angaben überhaupt nicht nach Niſſens Buch controlirt werden können, da er die Briefe weder genau noch vollſtändig hat abdrucken laſſen; und um jedes Mißverſtändniß zu verhüten, will ich noch anführen, daß mir außer der oben angegebenen Folge gar manche einzelne Briefe von Leopold und Wolfgang Mozart zu Händen gekommen ſind, aus denen ich genauer referiren konnte. Denn natürlich habe ich, wo mir das Original zu Gebote ſtand, nur dieſes zu Rath gezogen, und Niſſens Abdruck nur, wo jenes mir fehlte. Sie, lieber Freund, brauche ich nicht zu bitten mir das Vertrauen zu ſchenken, daß ich es mit dieſen Dingen genau genommen habe; ich hoffe aber, daß meine Arbeit überhaupt dem Leſer das Gefühl gebe, daß er ſich auf meine Sorgfalt für treue Ueberlieferung verlaſſen könne. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich in Stil und Darſtellung der Briefe nicht das geringſte geändert habe; nur in der Orthographie habe ich mir einige Freiheit genommen, um nicht den Leſer ohne allen Nutzen für die Charakteriſtik zu ſtören. Wo andere Quellen benutzt werden konnten und mußten als die Briefe, ſind ſie gewiſſenhaft angegeben.

Ich habe aber außer dem was Mozart unmittelbar angeht auch ſeine Zeit, die Verhältniſſe, unter denen er lebte, und die Perſonen, mit denen er in Berührung kam, beſtimmter darzuſtellen geſucht, ſoweit es eben für ſeine Entwickelung in Betracht kommt. Hier habe ich den großen Mangel an ausreichenden Nachrichten gar ſehr zu beklagen. Wie genau wir auch über manche Partien der Literatur- und Culturgeſchichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unterrichtet ſind: über die muſikaliſchen Verhältniſſe und Perſonen erhalten wir wenig Aufſchluß, und über die Gegenden, welche für die Geſchichte der Muſik von dem größten Intereſſe ſind, erfahren wir überhaupt am wenigſten. Ich zweifle nicht, daß der Geſchichtsforſcher, der ſich mit dieſen Zeiten beſonders beſchäftigt, vieles Intereſſante ausmitteln wird, das mir entgangen iſt, obgleich ich auch ſolche über dieſe Armuth habe klagen hören. Ich habe denn nicht ohne Eifer zuſammenzubringen geſucht, was mir dienlich ſchien das Bild lebendiger und anſchaulicher zu machen, und nicht verſäumt die Quellen und Belege beizubringen, theils um der ſicheren Gewißheit willen, theils um denen welche ſich dafür intereſſiren die Wege zu weiſen. Ich glaubte noch weiter gehen zu müſſen, und habe bei den vielen Perſonen — meiſtens Muſikern —, die erwähnt werden mußten, eine kurze Angabe ihrer Lebenszeit, mitunter auch eine ſummariſche Charakteriſtik hinzugefügt. Die wenigſten meiner Leſer werden dieſe Notizen gegenwärtig haben, die doch, wenn das Ganze klar

und deutlich sein soll, zur Stelle sein müssen; ich wollte ihnen deshalb die Mühe sparen auch nur ein Conversationslexicon zur Hand zu nehmen. Ich habe mich dabei an die gangbaren und in ihrer Art vortrefflichen Tonkünstlerlexica von Gerber und Fétis gehalten; meine eigenen Untersuchungen aber, welche mich in das Detail dieser Zeit einführten, haben mir nicht selten Berichtigungen der gewöhnlich überlieferten Angaben geboten; ich bemerke das nicht um das Verdienst jener Werke zu schmälern, sondern damit man nicht glaube mich ohne weiteres aus gangbaren Büchern berichtigen zu können.

Vielleicht lächeln Sie über den Philologen, der sich in seinem Eifer für diese kleinen Beigaben verräth — immerhin, ich halte aufs Handwerk, und gelegentlich wird es Ihnen auch wohl bequem sein. Uebrigens bemerke ich, nicht für Sie, sondern für die, denen Anmerkungen, Excurse, Citate, Verzeichnisse u. s. w. als die grausame Rüstung der Pedanterie Entsetzen einflößen, daß sie deshalb das Buch noch nicht wegzulegen brauchen. Ich habe mich bestrebt so zu schreiben, daß der Text ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, der zu seinem Verständniß der Anmerkungen nicht bedarf; und wen nach ihrer Gelehrsamkeit nicht verlangt, der kann sie getrost bei Seite liegen lassen. Dagegen hoffe ich aber, daß Sie mir zugestehen werden, daß durch Anwendung philologischer Methode im Ganzen und Einzelnen auch diese Forschung nur gewinnen könne. Am augenfälligsten tritt sie vielleicht bei der chronologischen Bestimmung der einzelnen Werke hervor.

Wir sind in dieser Beziehung bei Mozart im Ganzen gut daran. Vom Jahre 1784 an besitzen wir seinen eigenen sorgfältig geführten thematischen Catalog, welchen André (Offenbach 1805 und 1828) herausgegeben hat. Bei früheren Compositionen ist auf dem Autograph in der Regel die Entstehungszeit genau angegeben, und die Reihe der sicher datirten Werke umfaßt die bei weitem größte Anzahl. Aber doch nicht alle; von manchen fehlt das Autograph, und nicht auf allen findet sich ein Datum. Hier waren daher Combinationen, bei denen äußere Gründe bis auf Papier und Handschrift, und innere aus dem Stil und der formellen Behandlung abgeleitete, sowie die Auslegung der Zeugnisse ihre Rollen spielen, unvermeidlich. Hofrath André hatte zu seinem Gebrauch einen bis zum Jahr 1784 geführten chronologischen Catalog entworfen, den ich in einer Abschrift benutzen konnte. Er enthielt manche mir sehr erwünschte Bemerkung und Nachweisung und leistete mir überhaupt gute Dienste; eigene Untersuchungen konnte er mir natürlich nicht ersparen. Durch diese bin ich, obgleich ich vorsichtig verfahren bin, fast überall ziemlich aufs Reine gekommen; die Verzeichnisse, welche ich nicht ohne Mühe entworfen habe, empfehlen sich

hoffentlich durch überſichtliche Kürze und Zuverläſſigkeit. Ganz aufgeben mußte ich es genau anzumerken, was bereits gedruckt iſt, wo, wie oft; dies in einiger Vollſtändigkeit zu ermitteln verlangt Hülfsmittel und Studien, die ich dieſen Fragen nicht widmen konnte. Was von der Art angeführt iſt, kann nur als vereinzelte, zufällige Angabe gelten.

Doch die Behandlung des Hiſtoriſchen im Einzelnen und Ganzen geht ihren ſicheren und gewieſenen Weg. Ihr letztes Ziel iſt die Wahrheit, und nur dieſe zu finden und darzuſtellen habe ich mich bemüht. Keine Rückſicht auf andere hat mich bewogen zu verſchweigen, was für das Verſtändniß Mozarts als Menſch und Künſtler nothwendig oder wichtig war, ebenſowenig habe ich je verſchwiegen oder zu verdecken geſucht, was zu ſeinem Nachtheil ſprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künſtler ſteht feſt und konnte vielleicht nur in Einzelheiten ſchärfer beſtimmt und begründet werden; das Urtheil über den ſich bildenden Künſtler und über den Menſchen kann erſt durch das was hier vorgelegt wird ſicher gefaßt werden. Allerdings iſt es eine Freude für mich, daß in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart geſteigert, ja zum Theil erſt feſt begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich, daß man meine Darſtellung Mozarts für eine apologetiſche anſähe. Nach meiner Ueberzeugung thut man großen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beſchönigen oder wegläugnen will; man hat alles gethan, wenn man ſie zu verſtehen ſucht, ſowie ſie waren.

Bei dieſem Beſtreben die ganze Individualität Mozarts dem Leſer klar und lebendig vor die Seele zu ſtellen, erſchien es auch erwünſcht ſeine körperliche Erſcheinung demſelben gegenwärtig zu halten. Sie finden in dieſem Buch das reizende Bild des jungen Mozart nach dem in Verona 1770 gemalten Oelgemälde, ſo wie das charakteriſtiſche Porträt des in Salzburg im Mozarteum befindlichen Familienbildes, welches im Jahr 1780 gemalt worden iſt, ferner einen Stich nach dem im Jahr 1790 in Mainz von Tiſchbein gemalten Bilde. Bei einem Buche aber, das die Ueberlieferung zu bewahren beſtimmt iſt, erſchien es mir wie eine Pflicht auch das wohlbekannte Profil nach dem Wachsmedaillon von Poſch zu erhalten, welches allen früher currenten Bildern zu Grunde lag und faſt wie das des alten Fritz in jeder Copie unähnlicher wurde und doch noch ähnlich blieb; Sie finden es hier in einem Stich von Thäter zu Anfang des zweiten Buches. Auch von ſeiner Handſchrift ſind verſchiedene Facſimiles beigegeben. Endlich werden Sie auch das Bild des Vaters hier ganz an ſeinem Platze finden, das ebenfalls dem Salzburger Familienbild entnommen iſt.

Darf ich Ihnen auch noch ein Wort über die muſikaliſche Charakteriſtik

ſagen? Sie muß ſich ſelbſt rechtfertigen, das weiß ich wohl, und ich möchte auch nur ausſprechen, daß ich mir der großen Schwierigkeiten dieſes Unternehmens klar bewußt bin. Daß ſich der Inhalt eines muſikaliſchen Kunſtwerks nicht in Worte faſſen läßt, daß auch der beſtimmte Eindruck, welchen daſſelbe beim Anhören macht, nicht durch Worte, am wenigſten durch eine Klimax ſtattlicher Beiwörter, wiedergegeben werden kann, iſt klar. Eigentlich müßten, wie Schumann es einmal für die muſikaliſchen Recenſenten wünſchte, wenn man über Muſik ſprechen ſollte, immer Inſtrumentaliſten und Sänger geliefert werden, um das Stück gleich aufzuführen. Da dies aber doch nicht wohl thunlich iſt, kommt es alſo immer darauf an, durch das Wort in dem Leſer eine dem Weſen des Kunſtwerks entſprechende Vorſtellung hervorzurufen. Dies iſt nur möglich, indem man von der künſtleriſchen Form ausgeht, ihre Geſetze und Normen, ihre techniſchen Bedingungen, ihre mannichfache Anwendung und Ausbildung bis in die individuellſte Geſtaltung klar und anſchaulich zu machen ſucht. Allerdings wird man auch hiedurch nur zu allgemeinen Vorſtellungen gelangen, die ſpecifiſche, welche nur durch den unmittelbaren Eindruck des Kunſtwerks zu erreichen iſt, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit hervorrufen. Auch wenn man von der anderen Seite her die künſtleriſche Stimmung, welche in jener Form ihren eigentlichen Ausdruck fand, durch Worte anzudeuten verſucht, wird dies nie völlig gelingen; und den Punkt, in welchem die künſtleriſche Stimmung die künſtleriſche Form erfüllt, alſo das Kunſtwerk entſteht, in einer anderen Weiſe als durch das Kunſtwerk ſelbſt zu faſſen iſt unmöglich. Die Vorſtellungen vom muſikaliſchen Kunſtwerk werden alſo, da man auch nicht, wie in der bildenden Kunſt, der Natur unmittelbare Analogien entlehnen kann, nur ungefähre bleiben, die um ſo beſtimmter ſein werden, je ſicherer man an muſikaliſche Erfahrungen des Leſers anknüpfen und in dieſen die Analogien für die neu zu gewinnende Vorſtellung finden kann. Hier ergiebt ſich nun die große Schwierigkeit, daß in einem großen Kreiſe von Leſern — Sie wünſchen mir deren recht viele — der Grad der muſikaliſchen Bildung, d. h. die Summe der muſikaliſchen Erfahrungen und das Maaß des klaren Bewußtſeins über die Natur derſelben, ſehr verſchieden iſt. Rein techniſch die Sache behandeln, wie es am kürzeſten und bequemſten geſchieht, wo man nur mit Muſikern verkehrt, iſt alſo ganz unthunlich, wenn man verſtanden ſein will; ebenſowenig kann man an jedem einzelnen Punkte ohne alle Vorausſetzung des Wiſſens und Verſtehens völlig von vorn anfangen. Es bleibt alſo, wie mir ſcheint, nur übrig, von den verſchiedenſten Ausgangspunkten, den verſchiedenſten Seiten und Richtungen her, aber immer an einen concreten Fall anknüpfend, die der Muſik eigenthümlichen Kunſtformen zu be-

trachten und zu entwickeln, um so der eigenen Erfahrung des Lesers die verschiedensten Handhaben darzubieten und ihm ein wahres Verständniß zu vermitteln. Denn wenn er nur an einem Punkt sich innerlich getroffen fühlt und ihm lebendig geworden ist, um was es sich handelt, wird er von da aus sich auch des übrigen bemächtigen. Hiezu werden, wie ich hoffe, ebensowohl die geschichtlichen Ueberblicke über die allmähliche Ausbildung der musikalischen Formen, als die allgemeinen Betrachtungen über die Gesetze der künstlerischen Formen überhaupt das ihrige beitragen; denn da ihre Bedeutung eine weiter greifende und tiefer gehende ist, so wird auch das Licht das sie verbreiten heller leuchten und tiefer eindringen als Beobachtungen, welche einen einzelnen Fall betreffen. Dabei mußte ich mir aber beständig gegenwärtig halten, daß ich nicht technische eingehende Analysen einzelner Musikstücke zur Belehrung für den Musiker zu geben hatte, sondern eine Charakteristik, deren Wesen und Umfang durch die Stelle, welche sie in der ganzen Darstellung einnimmt, bestimmt und begrenzt wird. Sehen Sie zu, lieber Freund, wie weit es mir gelungen ist über so schwierige Gegenstände klar und eindringlich mich zu äußern; ich kann nur versichern, das was ich gesagt auch innerlich erfahren und durchlebt zu haben.

Eine herzliche Freude hat mir der Antheil gemacht, welchen mein verehrter Freund Hauptmann an dem Buche während des Drucks genommen hat. Ich will ihm keinerlei Verantwortung aufbürden, wenn ich ihm für die Sorgfalt danke, mit welcher er nicht bloß den Setzer sondern auch den Verfasser beaufsichtigt hat; Sie begreifen aber, wie ermuthigend und erfrischend mir im Verlauf meiner Arbeit die fortdauernden Beweise seiner freundschaftlichen Theilnahme und die lebendige Erinnerung an den schmerzlich vermißten persönlichen Verkehr mit ihm sein mußten.

Es ist spät geworden, mein theurer Freund, später noch als wir nach unseren musikalischen Excessen uns zu trennen pflegten, die Ihrer Frau in der Regel schon zu lange dauerten. Leben Sie wohl und nehmen Sie mein Buch mit derselben herzlichen Theilnahme und freundlichen Nachsicht auf, welche mir stets so wohlthuend gewesen ist.

Bonn 30. November 1855.

Otto Jahn.

Ich kann Ihnen, mein theurer Freund, die gedrückte Stimmung kaum beſchreiben, mit der ich am Schluß meines Schreibens an Sie die Feder aus der Hand legte. Als ich den ſtarken Band vor mir ſah, der mir unter den Händen ſo herangewachſen war, und überlegte, daß ihm mehrere folgen müßten, war ich überzeugt, daß meine Arbeit verfehlt, falſch angelegt oder verkehrt ausgeführt ſei; ich hätte keinem Propheten geglaubt, der mir damals vorausgeſagt hätte, was ſpäter eingetroffen iſt. Die Wahrnehmung, daß ich mich täuſchte, daß das Buch über alles Erwarten eingriff, mannigfache Beweiſe von Theilnahme und Anerkennung waren die beſte Aufmunterung alle Kräfte an die Vollendung des Werkes zu ſetzen, das allerdings Ausdauer erforderte. Bald zeigte ſich die Ausſicht, daß eine neue Auflage nöthig ſein werde, und je näher die Gewißheit kam, um ſo mehr freute ich mich der Aufgabe, mit allen mittlerweile gemachten Erfahrungen das Buch nun aus dem Ganzen mit ganzer Liebe umzubilden, ich hoffte darin eine Belohnung angeſtrengter Bemühung zu finden. Das war mir nun nicht beſchieden; die Bearbeitung, welche ich Ihnen jetzt vorlege, iſt mir zur ſchweren Frohn geworden, die zu leiſten ich alle Kräfte aufbieten mußte. Das Dunkel der letzten Jahre hat auch auf dieſe Arbeit ſeine tiefen Schatten geworfen, die Ihnen, der Sie hinter den gedruckten Worten auch den Verfaſſer ſuchen und erkennen, nicht entgehen werden; möchten Sie auch die Spuren der Gewiſſenhaftigkeit, mit der ich die mir geſtellte Aufgabe zu löſen beſtrebt geweſen bin, nicht vermiſſen.

Sie werden mit mir einig ſein, daß ich nicht daran denken durfte, das Buch ſeiner Subſtanz und Form nach umzuwerfen und zu einem ganz anderen zu machen, daß ich mich begnügen mußte im Einzelnen möglichſt zu beſſern, um dem, was ich zu erreichen wünſchte, wenigſtens näher zu kommen. Zunächſt war natürlich zu berichtigen und zu verbeſſern, was an Fehlern und Verſehen von mir ſelbſt bemerkt oder von anderen nachgewieſen war, ſodann was irgend zu weſentlicher Vervollſtändigung oder Bereicherung

meiner Darſtellung dienen konnte für dieſelbe zweckmäßig zu verwerthen. Ich war jetzt in der glücklichen Lage, die geſammte Correſpondenz Mozarts und ſeines Vaters, ſoweit ſie meines Wiſſens exiſtirt, in vollſtändigen Abſchriften vor mir zu haben. Durfte ich mir gleich das beruhigende Zeugniß geben, daß die früher angefertigten Excerpte brauchbar und zuverläſſig waren, ſo ließ ſich doch aus dem ſo vervollſtändigten Material manches beſtimmter und treffender, auch wohl im Einzelnen lebendiger darſtellen. Ferner hatte ich jetzt ſämmtliche Compoſitionen Mozarts, ſoweit ſie nicht als verſchollen gelten müſſen, in Abſchriften oder auch im Original zur Verfügung, ſo daß ich in jedem Falle Bericht und Beurtheilung durch unmittelbare Nachprüfung verbeſſernd oder beſtätigend feſtzuſtellen vermochte. Zu dieſer durchgreifenden Sicherung der allgemeinen Grundlage kamen noch zahlreiche einzelne Beiträge, theils durch freundſchaftliche Mittheilung, für welche ich Vielen Dank ſchuldig geworden bin, theils durch Druckſchriften, deren auf dieſem Gebiet im letzten Decennium nicht wenige, zum Theil auch meine Arbeit unmittelbar fördernde, erſchienen ſind.

Sie verargen es mir nicht, wenn ich die Reihe von Schriften L. Nohl's — W. A. Mozart (Heidelberg 1860); Der Geiſt der Tonkunſt (Frankf. 1861); Die Zauberflöte (Frankf. 1862); Mozart (Stuttg. 1863); Muſikaliſches Skizzenbuch (München 1866) —, in welchen der Verfaſſer glücklich von Mozart zu Richard Wagner durchgedrungen iſt, hiezu nicht rechne. Auch trauen Sie mir zu, daß nicht die Erfahrung des sic vos, non vobis meine Anſicht hervorgerufen hat, daß dieſer junge Mann ſich von eigenem Arbeiten, eigenem Denken und angemeſſener Darſtellung die richtigen Vorſtellungen noch nicht erſchrieben hat.

Die weſentlichſte Förderung hat aber mir wie den Leſern dieſer Bearbeitung Ludw. v. Köchels Chronologiſch-thematiſches Verzeichniß ſämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts (Leipz. 1862) gebracht. Das Bedürfniß eines derartigen Verzeichniſſes hatte ſich mir als ein ſo unabweisbares herausgeſtellt, daß ich mich entſchloß ein ſolches auszuarbeiten, als ich zur guten Stunde erfuhr, daß Köchel ſeit längerer Zeit damit beſchäftigt ſei. Schriftlicher, dann auch mündlicher Verkehr überzeugten mich bald, in wie viel beſſeren Händen hier dieſe Aufgabe ſei, und es war mir eine Genugthuung, wenigſtens in Einzelheiten hülfreiche Hand anzulegen. Durch eine Hingebung ohne Gleichen, die weder Opfer noch Anſtrengungen ſcheute, iſt eine Arbeit zu Stande gebracht, die durch Zuverläſſigkeit der Unter-

ſuchung und Sauberkeit der Ausführung muſtergültig heißen darf. Einzelne Nachträge und Berichtigungen ſind freilich auf dieſem Gebiet unvermeidlich; Köchel ſelbſt hat deren bereits mitgetheilt (Allg. Muſ. Ztg. 1864 S. 493 ff.), ein paar Kleinigkeiten werden Sie auch hier noch finden. Uebrigens durfte ich, da nunmehr alles, was die Chronologie und Bibliographie der einzelnen Mozartſchen Compoſitionen angeht, vollſtändig und geordnet dort zu finden iſt, mein Buch von allen den Notizen und Vorunterſuchungen befreien, welche ich früher als vorläufige Beiträge zu einem ſolchen Werke mittheilen mußte, weil die Reſultate nirgends feſtgeſtellt und bekannt gemacht waren. Eine Verweiſung auf die Nummer des Köchelſchen Verzeichniſſes, womit ich nicht ſparſam geweſen bin, genügte in den meiſten Fällen; nur wo es für meinen Zweck erforderlich war, brauchte ich mich auf Detail der Art ſelbſt einzulaſſen. Auch die hie und da nach den Originalen mitgetheilten Verbeſſerungen einzelner Fehler in gedruckten Partituren konnten fortbleiben, da ſie bei Köchel einen paſſenden Platz gefunden hatten; für die großen Opern werden ſie hoffentlich durch die neue Partiturausgabe bald ganz überflüſſig ſein, welche Rietz nach den Autographen veranſtaltet.

Köchels Freundſchaft, die ich als den ſchönſten Gewinn gemeinſamer Beſtrebungen betrachten darf, hat mich auf allen Wegen, die ich bei der neuen Bearbeitung zu betreten hatte, mit der treueſten Theilnahme begleitet und unterſtützt. Was er mir alles nachgewieſen, mitgetheilt, vermittelt hat, kann ich nicht namhaft machen — er weiß es, und wie herzlich ich es ihm danke. Mit ihm ſind Sonnleithner, Karajan, Pohl, Jul. André nicht müde geworden, meinen Anfragen und Requiſitionen Folge zu geben. Ihnen allen habe ich es ganz vorzugsweiſe zu danken, wenn mein Buch, worauf ich das größte Gewicht lege, auch im Einzelnen zuverläſſig iſt.

Was in der Literatur des letzten Decenniums für meinen Mozart Förderliches zu Tage gekommen iſt hoffe ich in ziemlicher Vollſtändigkeit verwerthet zu haben. Auch ſonſt habe ich mich umgeſehen, ſoweit ich konnte, und aus alten und neuen Büchern und Partituren nach- und zuzulernen geſucht. Die Spuren dieſer Thätigkeit werden Ihnen hoffentlich nicht entgehen; aber die Aufgabe habe ich mir freilich gar nicht ſtellen dürfen, durch umfaſſende und zuſammenhängende Studien über die größeren Abſchnitte der Geſchichte der Muſik mich zu einer ſelbſtändigen, quellenmäßig begründeten

Darſtellung derſelben auszurüſten. Für manches Einzelne habe ich mir ſeitdem durch eigene Anſchauung ein Urtheil bilden können, allein im Ganzen mußte ich auch jetzt mich begnügen wiederzugeben, was den „beſten Quellen", die leider ſo häufig keine guten ſind, zu entnehmen war.

Sie erwarten nicht, daß ich im Einzelnen von meinen Veränderungen und Verbeſſerungen Rechenſchaft ablege; Sie ſetzen voraus, daß es mein Beſtreben geweſen iſt, zwar das einmal Gewonnene feſtzuhalten, aber durch Nachbeſſern, wo es nur thunlich ſchien, dem Ganzen die Geſtalt zu geben, welche mir als die richtige und angemeſſene erſchien. Vor allem ſuchte ich den Vortheil zu nutzen, daß mir jetzt als ein Ganzes fertig vorlag, was im Verlauf mehrerer Jahre allmählich gearbeitet und ausgeführt worden war. Widerſprüche, nachträgliche Berichtigungen und Zuſätze, Wiederholungen und Unebenheiten mannigfacher Art waren dabei nicht zu vermeiden geweſen; ich habe jetzt nicht allein geſucht derartige Unzuträglichkeiten auszugleichen, ſondern von dem nunmehr gewonnenen Standpunkt aus jedes Einzelne an den rechten Platz zu bringen, das paſſende Maaß und Verhältniß herzuſtellen, und dadurch Licht und Schatten gehörig zu vertheilen, die Darſtellung überſichtlich und wirkſam zu machen. Sodann hielt ich es für meine Aufgabe, wo es thunlich war die Verbeſſerung durch Verkürzung zu bewirken. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich überall, wo ich unnöthige Ausführlichkeit und Breite wahrnahm, wo ich Betrachtungen, die mich lebhaft beſchäftigten, zu weit nachgegangen war, durch größere Knappheit die Schärfe und Beſtimmtheit der Darſtellung zu fördern ſuchte. Ich glaubte ferner manches Polemiſche weglaſſen, und das was einmal als unzuverläſſig und nichtig erwieſen war gänzlich fallen laſſen zu dürfen. So habe ich, nachdem es völlig feſtgeſtellt war, daß Rochlitz ſich geradezu Erdichtungen, wie jenen viel beſprochenen angeblichen Brief Mozarts über ſeine Compoſitionsweiſe, erlaubt hat — was denn ja auch von anderen Seiten her Beſtätigung gefunden hat —, ſeine Fabeleieng änzlich beſeitigt und die Mittheilung ſeiner, faſt immer durch Colorirung entſtellten Erzählungen möglichſt beſchränkt. Andere Einzelheiten, die einmal zu veröffentlichen angemeſſen war, glaubte ich der erſten Ausgabe, die doch in mancher Beziehung den Charakter eines Repertoriums annehmen mußte, überlaſſen zu dürfen, ohne es in die ſorgfältig gereinigte neue Darſtellung mit herüberzunehmen.

Beſondere Aufmerkſamkeit mußte ich bei meiner Reviſion den Anmerkungen zuwenden, über deren Zahl und Länge allgemeine und berechtigte

Klage geführt worden war. Sie werden es begreiflich gefunden haben, daß die dem Philologen gewohnte Bequemlichkeit, das, was nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörig und nicht leicht anzubringen ist, in die Anmerkungen zu stecken, mich vergessen ließ, daß ich für ein Publicum schrieb, welchem dies Verfahren die störendste Unbequemlichkeit bereitet. Sie werden sich aber nun auch schon bei einem flüchtigen Ueberblick überzeugen, daß dieses Notenunwesen von mir mit Entschlossenheit beseitigt worden ist. Dabei hatte ich besonders zweierlei in Betracht zu ziehen. Früher war ich darauf ausgewesen, meiner Darstellung soviel wie möglich den Wortlaut der Quellen, aus denen sie geschöpft war, zur Controle und zur Belebung in den Anmerkungen zur Seite zu stellen. Dies Princip habe ich ganz aufgegeben und mich mit vereinzelten Ausnahmen darauf beschränkt die Quellen namhaft zu machen, dies mit um so größerer Vollständigkeit und Genauigkeit für jeden, der nachuntersuchen oder weiterforschen will. Allein in den weggestrichenen Belegen fand sich auch manche nähere Nachricht, mancher charakteristische Zug, deren ich für das Ganze nicht entrathen konnte, und um sie zu erhalten mußten sie nun mit dem Texte selbst verschmolzen werden. Dieselbe Aufgabe ergab sich bei den Anmerkungen der zweiten Kategorie, in denen speciellere Ausführungen enthalten waren, welche ganz oder theilweise wesentlich zur Sache gehörten, aber sich bei dem einmal gewählten Gange der Darstellung nicht bequem hatten einfügen lassen. Hier mußte nun zwischen Text und Anmerkung eine Art Compromiß getroffen werden; ich konnte mich der Entscheidung nicht entziehen, was in jedem Fall wesentlich und bedeutsam sei, und mußte durch Umgestaltung der ganzen Darstellung dieses an seinen Platz zu stellen, das minder erhebliche auszuscheiden suchen. Dabei kamen auch die Anmerkungen in Frage, in denen ich über die beiläufig erwähnten Persönlichkeiten kurze biographische Notizen zur vorläufigen Orientirung mitgetheilt hatte. Ich war zweifelhaft, ob ich sie in der ursprünglichen Gestalt von Anmerkungen, oder zum Schluß alphabetisch zusammengestellt, erhalten sollte. Aber sie waren zu unbedeutend, zu unselbständig, auch zu ungleichmäßig um zu genügen, und sie zu völliger Befriedigung zu bearbeiten wäre in jeder Hinsicht außer Verhältniß gewesen. Ich habe sie also beseitigt, aber auch hier mußten nun diejenigen Züge, welche für ein lebendiges und reiches Bild von Bedeutung sein konnten, der zusammenhängenden Darstellung am gehörigen Ort einverleibt werden. Vielleicht

werden einige Leſer finden, daß ſie nun mitunter im Text überſchlagen müſſen, was ſie früher in den Anmerkungen bequemer bei Seite liegen laſſen konnten; im Weſentlichen aber hoffe ich, daß man das, was weſentlich zur Sache gehört, im Texte dargeſtellt finden wird. Sollten Sie, lieber Freund, bei der Lecture die Meinung faſſen, daß dieſes Ueber- und Umarbeiten eine leichte und bequeme Sache geweſen ſei, ſo würde mich das — ſo ſehr ich Sie auch des Gegentheils überführen müßte — herzlich freuen, denn ich dürfte es als ein Zeichen betrachten, daß ich dem vorgeſteckten Ziele näher gekommen ſei.

So nehmen Sie denn das erneuete Buch mit der alten Freundſchaft auf und erhalten Sie Ihre ſtets bewährte Theilnahme auch dem Verfaſſer.

Bonn 6. März 1867.

Otto Jahn.

Inhalt.

		Seite
1	Die Kindheit	1
2	Reisen des Wunderkindes	23
3	Studien in Salzburg	47
4	Die erste Oper in Wien	62
5	Italiänische Reisen	97
6	Arbeiten in Deutschland	143
7	Die opera seria	153
8	Mozarts Jugend-Opern	172
9	Das Oratorium	192
10	Die opera buffa	202
11	Mozarts Re pastore	225
12	Einzelne Arien	230
13	Die Kirchenmusik	235
14	Die Instrumentalmusik	290
15	Eintritt ins Leben	332
16	Künstlerreise	356
17	Mannheim	375
18	Die französische Oper	438
19	Prüfungszeit in Paris	471
20	Die Heimkehr	508
21	Hofdienst in Salzburg	522
22	Idomeneo	564
23	Die Befreiung	609
24	Erste Versuche in Wien	625
25	Die Entführung aus dem Serail	654
26	Der Brautstand	686
27	Der Hausstand	704

LEOPOLD MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

1.

Die Kindheit.

Wolfgang Amade Mozart stammt aus einer Familie, welche bereits im siebzehnten Jahrhundert in Augsburg ansässig war und dort in beschränkten Verhältnissen dem Handwerkerstande angehörig lebte[1]. Sein Großvater Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete sich am 7. October 1708 mit Anna Maria Peterin, der Wittwe eines Buchbinders Augustin Banneger[2] (Beil. I, 1). Aus dieser Ehe wurden zwei Töchter und drei Söhne geboren, Fr. Joseph Ignaz, Franz Alois, der das Handwerk seines Vaters in der Vaterstadt fortsetzte, und als der jüngste, Johann Georg Leopold Mozart, geb. am 14. November 1719 (Beil. I, 2), der Vater unseres Mozart[3]. Mit scharfem Verstand und festem Willen begabt, faßte er früh den Entschluß sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn rühmen, daß ihm dies unter ungünstigen Umständen nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Als Wolfgang im Jahr 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort Manches über die Jugend seines Vaters, das auch dessen Erinnerungen wieder auffrischte. So schreibt er seinem Sohne (10. October 1777), wie er als Knabe im Kloster von St. Ulrich eine Cantate bei der Hochzeit des Hofrath Oefele gesungen und die abscheuliche Stiege zur Orgel im Kloster

1 Einen Maler Anton Mozart, in Augsburg im siebzehnten Jahrhundert thätig, führt P. v. Stetten an (Kunstgesch. d. Stadt Augsburg S. 283).

2 Ein in Oel gemaltes Porträt desselben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen stattlichen schönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich sehen.

3 Eine Charakteristik Leop. Mozarts giebt Hamberger, Christenthum u. moderne Cultur S. 25 ff.

zum heiligen Kreuz als Discantiſt oft betreten habe (29. Nov. 1777). Später konnte er als tüchtiger Organiſt eintreten; ein Herr von Freiſinger erzählte dem Sohne in München, wie dieſer ſchreibt (10. Oct. 1777), er kenne den Papa ſehr gut, er habe mit dem Papa ſtudirt, „er erinnert ſich noch abſonderlich auf Weſſobrunn, wo der Papa das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geſchlagen hat. Er ſagte: das war erſchröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und Händen; aber wohl unvergleichlich — ja, ein ganzer Mann. Bey meinem Vattern galt er ſehr viell. Und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geiſtlich werden." Das mochte Wolfgang, der ſeinen Vater als einen ernſten und ſtreng kirchlichen Mann kannte, beſonders intereſſiren. Dieſer aber hatte ſeiner Jugend nicht vergeſſen, und ſchrieb ſeiner Frau (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergeſſen hat? Gott geht vor allem! von dem müſſen wir unſer zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott ſei Dank geſagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspoſſen immer wieder zu mir ſelbſt, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen".

Die harte Schule der Anſtrengungen und Entbehrungen bildete in ihm als Grundzug ſeines Charakters eine unerſchütterliche Gewiſſenhaftigkeit und Pflichttreue in großen wie in kleinen Dingen aus, welche eine unnachſichtige Strenge in ſeinen Anforderungen an Andere, aber vor Allen an ſich ſelbſt begründete. So zeigt er ſich in ſeinen amtlichen Verhältniſſen, ſo als Lehrer und Erzieher, ſo auch in ſeinem religiöſen Verhalten. Er iſt ein ſtrenger Katholik, der nichts ſo ſehr fürchtet als den nachtheiligen Einfluß, welchen ein längerer Aufenthalt in proteſtantiſchen Ländern auf das Seelenheil ſeiner Kinder ausüben könnte, und nicht ohne Verwunderung ſeine Reiſegefährten, die Barone Hopfgarten und Boſe, wenn ſie gleich Lutheraner ſeien, als Leute gelten läßt, an denen er ſich oft ſehr erbauet habe (Paris 1. April 1764). Als er in London den trefflichen Violoncelliſten Siprutini kennen lernte, welcher, Sohn eines holländiſchen Juden, ſich vom Judenthum losgemacht hatte und „ſich dermalen begnügte Einen Gott zu glauben und ihn zuerſt, dann ſeinen Nebenmenſchen wie ſich ſelbſt zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben", brachte er ihn zu dem Bekennt-

niß, daß unter allen christlichen Glauben der katholische der beste sei und hoffte ihn noch ganz zu bekehren (13. Sept. 1764). Alles was die Kirche von ihren Bekennern fordert, erfüllt er nicht allein pflichtgetreu, sondern mit Eifer; er läßt Messen lesen, kauft Reliquien u. s. w., wo sich nur irgend eine Gelegenheit darbietet. Die strengkirchliche, fast ascetische Richtung, welche Erzbischof Sigismund befolgte und nicht allein an seinem Hofe sondern in Salzburg zur herrschenden machte, hat wohl dazu beigetragen auch bei Leop. Mozart diese Seite stärker hervortreten zu lassen; die größere Freiheit, welche Hieronymus im kirchlichen Leben walten ließ, blieb auch auf ihn nicht ohne Einfluß, so daß er im vorgerückten Alter Freimaurer wurde. Indessen kann kein Zweifel aufkommen, daß L. Mozart ein Mann von wahrhafter Frömmigkeit war, welche sich bei schweren Verlusten, unter drückenden Lebensverhältnissen bewährte. Es war seiner Erziehung und seinen Lebensverhältnissen gemäß, daß er für dieselbe keinen anderen Grund und keine andere Form als die von seiner Kirche überlieferte anerkannte; mit derselben strengen Gewissenhaftigkeit, welche er übrigens bewährte, erfüllte er auch seine Pflichten gegen Gott und die Kirche. Aber als seine Tochter ihre Gesundheit gefährdete um die Messe nicht zu versäumen, schreibt er ihr (28. Juli 1786): „Das tägliche Messehören ist eine sehr löbliche Andacht, aber nicht einmal von der Kirche, noch weniger von Gott geboten. Ist es hiernach etwa besser gethan, wenn man seine Gesundheit verwartet und so krank wird, daß man auch an Sonn- und Feyertagen keine Messe hören kann? — ich gieb Dirs auf Dein Gewissen". Gänzlich frei ist er von Aberglauben. Als ihm von einer Geistergeschichte geschrieben wird, die im Hause des Dr. Barisani passirt sein sollte, antwortet er (26. Dec. 1772), das sei sicher nur eine hysterische Verblendung des guten Mädels. Auch hatte er es „allzeit untrüglich wahr gefunden daß die Betschwesterey das unfehlbare Zeichen vieler moralischer Fehler sei, die boshafte Menschen durch die Scheinheiligkeit bedecken wollen" (16. Dec. 1785).

Ueberhaupt würde man sich sehr irren, wollte man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten. Mit einem scharfen und klaren Verstande, für dessen Ausbildung er ungewöhnliche Anstrengungen machte, verband er eine entschiedene Neigung zu Spott und Sarkasmus. Die kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich unter Umgebungen, die er weit übersah, mühselig hindurch arbeiten mußte, veranlaßten ihn früh die meist kleinlichen praktischen Beziehungen der Menschen zu einander, deren Erbärmlichkeit er leicht durchschauete, einer strengen

Kritik zu unterwerfen. So setzte sich in ihm die Ueberzeugung fest, daß Eigennutz und Selbstsucht die einzigen Triebfedern menschlicher Handlungen seien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müsse; uneigennützige Menschenliebe und Freundschaft vorauszusetzen, sei eine Thorheit, die selten ungestraft bleibe. Ebensowenig dürfe man ihrer Wahrheitsliebe trauen. „Laßt es euch zur allgemeinen Regel gesagt sein", schreibt er 6. Oct. 1785 „alle Menschen lügen und setzen was dazu oder nehmen was davon, wie es zu ihrer Absicht taugt. Man muß ihnen in der That nichts glauben, was zu ihrer eigenen Lobeserhebung oder einiger Einschmeichlung durch Geschwätz etwas beytragen kann, denn das sind sicher Lügen". Dies Mißtrauen gegen die Menschen im persönlichen Verkehr, das er als das höchste Resultat praktischer Lebenserfahrung ansah, suchte er daher auch seinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünstigsten Erfolg. Und in ihm selbst hat diese düstere Lebensanschauung keineswegs Gefühl und Gemüth erstickt; auch bei ihm war die Theorie feindseliger als ihre praktische Anwendung. Wo Leopold Mozart die Handlungsweise der Menschen analysirt, ist er schneidend und scharf, aber das Resultat seiner Kritik ist in der Regel die Bereitwilligkeit mit Rath und That zu fördern und zu helfen. Um dies wirksam zu können trachtet er sich von Vorurtheilen frei zu machen. Unbeschadet seiner Frömmigkeit spricht er die tiefste Verachtung und den bittersten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthschaft aus, — er hatte Gelegenheit beides in der Nähe kennen zu lernen. Ebensowenig blenden ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr setzte er ihnen mit vollem Bewußtsein die Selbständigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe stehen, selbst gegen seinen geliebten Sohn bleibt er vorurtheilsfrei. Es war auf die Entwickelung Mozarts vom heilsamsten Einfluß, daß der Vater gegen den Sohn, den er liebte, wie nur je ein Vater seinen Sohn geliebt hat, dessen künstlerisches Genie er vollkommen richtig würdigte und in seiner fortschreitenden Entwickelung bewunderte, nie verblendet wurde, nie seine Schwächen verkannte oder verdeckte, sondern unnachsichtig ihn warnte und tadelte, und zu regelmäßiger Pflichttreue erzog. In diesem Verhältniß zu dem Sohne zeigt sich Leopold Mozarts klare bewußte Tüchtigkeit in der reinsten und erfreulichsten Weise: er hat es selbst anerkannt und ausgesprochen, daß die Ausbildung dieses Sohnes seine höchste Lebensaufgabe sei. Indessen beschränkte sich die Wärme seines Herzens und seiner Gesinnung keineswegs auf die, welche mit ihm

durch Bande der Natur verbunden waren, er zeigte sich durchaus als einen treuen und zuverlässigen Freund, als einen für seine beschränkten Verhältnisse liberalen Wohlthäter.

Die Anstrengungen, welche es ihn gekostet hatte eine nur leidliche Stellung zu erlangen, die unausgesetzte Mühe, welche er sich um die tägliche Existenz geben mußte, ließen ihn den Werth einer gesicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfinden und je mehr er sich überzeugen mußte, daß sein Sohn hierauf Gewicht zu legen schwerlich lernen würde, um so mehr bestrebte er sich, durch seine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hülfe zu kommen. Mit Unrecht hat man über diese Sorge für die ökonomischen Angelegenheiten gespottet. Verräth sich auch als natürliche Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältnisse, gegen die er ankämpfen mußte, eine gewisse in späteren Jahren durch Hypochondrie gesteigerte Aengstlichkeit, so wird sie weit in den Schatten gestellt durch den seltenen Verein von allgemeiner und musikalischer Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernster Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung seines Sohnes entwickelte. Gewiß wäre Wolfgang ohne diese nicht das geworden, was er durch sie geworden ist.

Ueber den Bildungsgang L. Mozarts sind wir nicht näher unterrichtet. Seine Erinnerungen an Augsburger Zustände in späterer Zeit sind bitter und spöttisch. „So oft ich an deine Reise nach Augsburg dachte", schreibt er seinem Sohne 18. Oct. 1777 „so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Lesen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in Natura zu sehen". Auch zu seinen Geschwistern, denen er Schuld gab, daß sie die Schwäche seiner Mutter benutzt hätten, ihn zu übervortheilen, hatte er später kein sehr nahes und inniges Verhältniß, obwohl sie kein Bedenken trugen, seine Unterstützung in Anspruch zu nehmen. Nachdem er die Schulstudien in seiner Vaterstadt absolvirt hatte, ging er nach Salzburg um dort Jurisprudenz zu studiren. Das Kloster von St. Ulrich gehörte zu dem Verein von Benedictinerklöstern, welche die Salzburger Universität gestiftet hatten und theilweise unterhielten [4], die dadurch unterhaltene Verbindung mochte eine äußere Veranlassung bieten, daß er sich dorthin wandte. Da es ihm nicht gelang eine Anstellung zu erhalten, sah er sich genöthigt als Kammerdiener in den Dienst des Grafen Thurn, Domherren in

4 R. P. Hist. univ. Salisb. p. 29 f. 90 ff. f. Meyer d. ehem. Univ. Salzburg S. 4.

Salzburg, zu treten. Er hatte aber von Jugend auf sein musikalisches Talent mit Ernst ausgebildet und sich durch gründliche Studien zu einem theoretisch und praktisch tüchtig geschulten Musiker herausgearbeitet. Wie in der Jugend durch Singen, so hatte er später durch Unterrichten sich hauptsächlich seinen Unterhalt erworben und genoß besonders als Violinspieler eines bedeutenden Rufs, so daß Erzbischof Leopold (Firmian) ihn im Jahr 1743 als Hofmusicus in seine Dienste nahm. Später wurde er Hofcomponist und Anführer des Orchesters, 1762 vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) zum Vice-Kapellmeister ernannt.

Die Mitglieder der Kapelle wurden für kärglichen Lohn mit vielfachen Leistungen in der Kirche wie bei Hofe fast täglich in Anspruch genommen. L. Mozart unterzog sich diesen Anforderungen mit seiner gewohnten Pflichttreue und Schubart bezeichnet ihn als denjenigen, der durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß gestellt habe[5]. Schon seine amtliche Stellung brachte es mit sich, daß er auch als Componist auftreten mußte; er war auch in dieser Richtung sehr fleißig und erwarb sich einen ehrenvollen Namen.

Ein Bericht aus dem Jahre 1757, der ohne Zweifel von L. Mozart selbst herrührt[6], giebt von seiner Thätigkeit als Componist eine summarische Notiz, die sich noch vervollständigen läßt. Den bedeutendsten Platz nimmt den gegebenen Verhältnissen nach die Kirchenmusik ein. Eine ausgeführte Messe in C dur ist in der Bibliothek in München, eine Messe in F dur besitzt Jul. André, das Credo einer Missa brevis in F dur liegt im Autograph vor mir, eine Missa brevis in A dur wird im Dom zu Salzburg aufbewahrt, wo ebenfalls ein Offertorium Parasti in conspectu meo, drei lauretanische Litaneien (in G, F, Es dur) und eine Litanei de venerabili in D dur, componirt 1762, vorhanden sind. Die letzte, eine sorgfältig ausgeführte Arbeit, ließ sich L. Mozart im Dec. 1774 nach München schicken, um sie dort mit einer großen Litanei seines Sohnes aufführen zu lassen. Diese Stücke, sämmtlich für Solo, Chor und das damals übliche kleine Kirchenorchester geschrieben, zeigen durchgängig den tüchtig geschulten und in der Anwendung der überlieferten Formen geschickten Musiker. Die Harmonie ist correct, die Stimmführung gewandt, die contrapunctischen Formen sind mit Sicherheit behandelt, an den

5 Schubart Aesthetik der Tonkunst S. 157.
6 Marpurg hist. krit. Beitr. III S. 183 ff.

hergebrachten Stellen cum sancto spiritu und et vitam venturi saeculi in der Messe, pignus futurae gloriae in der Litanei fehlt auch eine regelmäßig durchgearbeitete Fuge nicht. Aber weder in der allgemeinen Auffassung noch in einzelnen Zügen tritt Originalität und eigentliche Erfindungskraft hervor. Diese geistliche Musik Leop. Mozarts kann sich den Compositionen seiner Collegen jener Zeit unbedenklich zur Seite stellen und gab ihm Anspruch auf eine geachtete Stellung unter ihnen, aber sie ragt nicht selbständig unter ihnen hervor. Schubart, der seine Kirchenstücke seinen Kammerstücken vorzieht, sagt ganz richtig, sein Stil sei gründlich und voll contrapunctischer Einsicht, aber etwas altväterisch[7]. Als Wolfgang in Wien bei van Swieten eifrig gute Kirchenmusik machte, schrieb er seinem Vater (29. März 1783): „Was wir halt noch gern haben möchten, wären einige von Ihren besten Kirchenstücken, denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten, mit alten und modernen. Ich bitte Sie also uns recht bald etwas von Ihnen zu schicken". Aber das lehnte der Vater, zum Bedauern des Sohnes ab, da er wohl wisse, wie sich der Gusto auch in der Kirchenmusik geändert habe. Von zwölf Oratorien, wie deren mehrere in der Fastenzeit aufgeführt zu werden pflegten[8], ist so wenig Genaueres bekannt, als von „einer Menge theatralischer Sachen[9], sogar Pantomimen". Sehr fleißig war L. Mozart als Instrumentalcomponist. Er zählt über dreißig große Serenaten, „darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind" und eine große Anzahl von Symphonien auf, „theils nur à 4, theils aber mit allen nur immer gewöhn-

---

7 Schubart Aesthetik d. Tonk. S. 157.

8 „Haben Sie nicht einen schönen Text zu einem sog. Oratorio?" schreibt L. Mozart an Lotter (29. Dec. 1755). „Wenn ich es an der Zeit hätte, würde ich etwa auf die Fasten noch eins machen. Haben Sie dasjenige nicht, so ich vor einem Jahr gemacht habe, nämlich Christus begraben? — Alle Fastenzeit müssen wir 2 Oratoria produciren, und wo nehmen wir Texte genug? Es darf eben nicht de passione Christi seyn. Es kann auch eine andere Buß-Historie seyn. Z. E. im vorigen Jahre haben wir einen büßenden Petrum aufgeführt und heuer wird auch David in der Wüste gemacht." Das erwähnte Oratorium muß er zweimal componirt haben, denn schon 1741 wurde in Salzburg gedruckt „Christus begraben: Cantata à 3. Singende: Magdalena, Nicodemus, Joseph von Arimathaea. Chor der Befreundeten und Bekannten des Herrn. Poës. S. A. W[ieland]. Mus. J. G. L. M[ozart]".

9 Gerber führt als solche Semiramis, die verstellte Gärtnerin, Bastien und Bastienne an, Compositionen Wolfgangs, deren Partituren man im Nachlaß des Vaters fand und für seine Arbeiten hielt. Ganz unbekannt ist mir das ebenfalls von Gerber genannte Intermezzo la cantatrice ed il poeta.

lichen Instrumenten", von denen achtzehn thematisch verzeichnet sind[10], und eine in G dur, durch ein Versehen als eine Symphonie von Wolfgang n. 12, in Partitur gedruckt ist. Eigenthümlicher Art sind die „Gelegenheitsmusiken", welche durch mancherlei curiose Instrumentaleffecte und Programme von ziemlich derbem Humor ihre Zeit charakterisiren. Dahin gehören eine Pastoralsymphonie mit Hirtenhorn und zwei obligaten Flöten, eine Soldatenmusik mit Trompeten, Pauken, Trommeln und Pfeifen, eine türkische, chinesische Musik, eine Bauernmusik, eine Hochzeit vorstellend, wobei nicht allein Leier, Dudelsack und Hackbret mitwirkten, sondern bei dem Marsch sollte nach L. Mozarts Anweisung nach dem Jauchzen jedesmal ein Pistolenschuß geschehen, wie es bei Hochzeiten gebräuchlich war, und wer recht auf dem Finger pfeifen konnte, mochte auch unter dem Jauchzen darein pfeifen. Besondern Beifall scheint die Schlittenfahrt gefunden zu haben, von der noch später ein Klavierarrangement gedruckt wurde, wobei fünf verschieden gestimmte Schellengeläute großen Effect machten. Für eine Aufführung des collegium musicum in Augsburg sandte L. Mozart selbst folgendes Programm zum Druck ein (29. Dec. 1755).

Musikalische Schlittenfahrt.

Den Anfang macht eine Intrada von einem artigen Andante und prächtigen Allegro.

Nach diesem folget alsogleich
Eine Intrada mit Trompeten und Pauken.

Auf dieses kommt
Die Schlittenfahrt mit dem Schlittengeläut und allen anderen Instrumenten.

Nach geendigter Schlittenfahrt
hört man sich die Pferde schütteln;

auf welches
eine angenehme Abwechselung der Trompeten und Pauken mit dem Chor der Oboisten, Waldhornisten und Fagottisten folget, da die erstern ihren Aufzug, die zweiten aber ihren Marsch wechselweise hören lassen,

Nach diesem
machen die Trompeten und Pauken abermal eine Intrada

und
die Schlittenfahrt fängt sich wieder an, nach welcher alles stille schweigt, denn die Schlittenfahrts-Compagnie steigt ab und begiebt sich in den Tanzsaal.

10 Catalogo delle sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina musica di G. G. J. Breitkopf in Lipsia P. I (1762) p. 22. Suppl. I (1766) p. 14. Suppl. X (1775) p. 3.

Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorſtellt.

Man eröffnet den Ball mit einem Menuett und Trio.

Man ſucht ſich durch Teutſche Tänze immer mehr zu erwärmen. Es kommt endlich der Kehraus und

letzlich

begiebt ſich die ganze Compagnie unter einer Intrada der Trompeten und Pauken auf ihre Schlitten und fahren nach Hauſe.

Die Aufführung dieſer Gelegenheitsmuſiken in Augsburg hatte ein anonymes Briefchen zur Folge:

Monsieur et très chere ami! Laſſe ſich der Herr doch gefallen, keine dergleichen Poſſenſtück als Chineſer und Türkenmuſic, Schlittenfahrt, ja gar Bauernhochzeit mehr zu machen, denn es bringt mehr Schand und Verachtung vor dero Perſon als Ehr zuwegen, welches als ein Kenner bedaure, ſie hiermit warne und beharre

datum in domo verae amicitiae dero Herzensfreund.

Leop. Mozart fühlte ſich nicht wenig gekränkt durch dieſes Freundſchaftsſtück, das er dem Kapellm. Schmidt oder noch eher dem Organiſten Seyffert zuzuſchreiben geneigt war. Es braucht kaum geſagt zu werden, daß ſowohl was die Charakteriſtik als das inſtrumentale Colorit anlangt, dieſe Programmmuſik äußerſt harmlos iſt. Aehnliche kleine Charakterſtücke, wie ſie z. B. Couperin und Rameau ſchrieben, waren auch die von L. Mozart gemeinſam mit Eberlin für das von Joh. Roch. Egedacher reſtaurirte Hornwerk, eine Art Orgel, die auf der Höhe des Schloſſes gegen die Stadt hervorragte, componirten Sätze. Sie wurden Morgens und Abends, jeden Monat ein Stück geſpielt; hier findet ſich für den Februar die Faſtnacht, für den September die Jagd, für den December ein Wiegenlied[11].

Ferner ſchrieb L. Mozart viele Concerte, ſonderlich für Flauttraverſe, Oboe, Fagott, Waldhorn, Trompete (von denen eins in München iſt), unzählige Trios — ſo bietet er einem Flötiſten Zinner in Augsburg 14 Trios für Flöte, Violine und Violoncell an — und Divertimenti für unterſchiedliche Inſtrumente[12], von Märſchen, Menuetten, Operntänzen u. dgl. gar nicht zu reden. Drei Klavierſonaten ſind gedruckt[13], von denen Faißt ſagt, man meine in ihnen in der That

11 Mozart gab ſie 1759 heraus unter dem Titel „Der Morgen und Abend den Inwohnern der hochfürſtl. Reſidenzſtadt Salzburg melodiſch und harmoniſch angekündigt.“ Eine Anzeige findet ſich in Marpurgs hiſtor. krit. Beitr. IV S. 403 ff.

12 Ein divertimento à 4 instr. conc. Viol. Violonc. 2 Co. iſt verzeichnet in Breitkopfs Cat. Suppl. II (1767) p. 11.

13 Haffner Oeuvres mêlées (Würzb.) V, 4. VI, 5. IX, 4.

ſchon ſeinen großen Sohn zu hören, ſo ſtark ſei die Aehnlichkeit in der Haltung und im Geiſte[14]. Uebrigens wurden ſeine Compoſitionen, wie es jenerzeit gewöhnlich war, nur in Abſchriften verbreitet[15]. Nur um ſich in der Radirkunſt zu üben, hatte er 1740 ſechs Sonaten à 3 ſelber in Kupfer radirt; er ſuchte die alte Fertigkeit 1778 wieder hervor, um Variationen ſeines Sohnes zu ſtechen.

Uebrigens hat er in ſpäteren Jahren wenig oder gar nicht mehr componirt; die Verhältniſſe in Salzburg ſagten ihm ſo wenig zu, daß er ſich nicht veranlaßt fand mehr zu thun als ſeine Stellung ihm auferlegte, die Erziehung ſeiner Kinder nahm ſeine ganze Zeit in Anſpruch, und nachdem ſein Sohn als Componiſt aufgetreten war, wollte er in keiner Weiſe mit ihm in Concurrenz treten[16]. Von dem Anſehen, in welchem er auch auswärts ſtand, gab er nicht ohne Befriedigung ſeinem Freunde Lotter Nachricht (21. Nov. 1755): „Ihnen im größten Vertrauen geſagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeſchrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich als ein Mitglied — erſchrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der correſpondirenden Societät muſikaliſcher Wiſſenſchaften zu ernennen[17]. Potz Plunder! das ſpritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde ſein. Ich einmal hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu ſagen".

Den größten Ruf erwarb er ſich aber durch den im Jahr 1756 erſchienenen „Verſuch einer gründlichen Violinſchule"[18]. Es war die erſte, eine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige, in vielen Auflagen und Ueberſetzungen allgemein verbreitete Anweiſung zum Violinſpiel: Beweis genug, daß ſie für ihre Zeit in Beziehung auf techniſche Ausbildung Verdienſtliches geleiſtet hat. Was das Buch

14 Cäcilia XXVI S. 82 f.

15 Für die Abſchriften von 4 Flötenconcerten wurde ihm ein Mark'or, für eine Paſtoralſymphonie ein Dukaten, für zwei kleinere ein Speciesthaler bezahlt.

16 A. M. Z. XXIII S. 685.

17 Dies iſt die von Mag. Lor. Mitzler im Jahr 1738 in Leipzig gegründete Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften; vgl. Mitzler muſik. Bibl. III S. 346 ff., muſik. Almanach 1782. S. 184 ff. In der Violinſchule S. 7 preiſt L. Mozart dieſe Geſellſchaft und wünſcht ſie möge ihre wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen auf Fragen richten, welche für die Muſik von praktiſchem Intereſſe ſeien.

18 Eine lange Reihe von Briefen, an den ihm befreundeten Verleger J. J. Lotter in Augsburg während des Drucks 1755 und 1756 geſchrieben, legt von der gewiſſenhaften Sorgfalt Zeugniß ab, welche Leop. Mozart auf Correctheit des Ausdrucks, der Orthographie und des Drucks verwandte.

auch jetzt noch intereſſant macht, iſt der ernſte und tüchtige Sinn, welcher ſich in demſelben ausſpricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt. Gründlichkeit und Tüchtigkeit der muſikaliſchen Ausbildung will er ſeinem Schüler geben; dieſer ſoll nicht allein die Finger üben, ſondern überall klar einſehen, was er zu leiſten hat und warum: „es iſt doch untröſtlich immer ſo auf gerathewohl hinzuſpielen, ohne zu wiſſen, was man thut“ (S. 245); ja, ein guter Violiniſt ſoll in der Rhetorik und Poetik bewandert ſein, um mit Verſtand vortragen zu können (S. 107). Daher beſteht er darauf, daß der Schüler nicht weiter eile, ehe er ganz könne, was er zu lernen hat; „hier ſteckt wirklich der größte Fehler, der ſowohl von Meiſtern als Schülern begangen wird. Die erſten haben oft die Geduld nicht die Zeit abzuwarten; oder ſie laſſen ſich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünſchen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgeſetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie ſehr betrügt man ſich!“ (S. 57. vgl. 121.) Ueberhaupt will er ihm die Sache gar nicht zu leicht und bequem machen, er ſoll ſich anſtrengen und ſich Mühe geben. So ſchreibt er zu Anfang der Uebungen (S. 90): „Hier ſind die Stücke zur Uebung. Je unſchmackhafter man ſie findet, je mehr vergnügt es mich: alſo gedachte ich ſie wenigſtens zu machen“; nämlich um zu verhüten, daß der Schüler ſich nicht gewöhne aus dem Gedächtniß zu ſpielen. Dieſelbe Tüchtigkeit zeigt ſich auch in ſeiner Geſchmacksrichtung. Er verlangt vor allem einen „rechtſchaffenen und mannbaren Ton“ (S. 54); „was kann wohl abgeſchmackters ſeyn, als wenn man ſich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; ſondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine ſo künſtliche Hinaufwiſpelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note ziſchen höret, folglich nicht weiß, was es ſagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht“ (S. 101 f.). Ein einfacher und natürlicher Geſang iſt das höchſte Ziel auch für den Violinſpieler; ſo daß man mit dem Inſtrumente, ſo viel es immer möglich iſt, die Singkunſt nachahme (S. 50); „wer weiß denn nicht, daß die Singmuſik allezeit das Augenmerk aller Inſtrumentiſten ſeyn ſoll, weil man ſich in allen Stücken dem Natürlichen, ſoviel es immer möglich iſt, nähern muß?“

(S. 107)[19]. Dabei geht es scharf über die Virtuosen her, die „zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen" (S. 50). Sie werden um so härter getadelt, da es ihnen meistens an der nöthigen Kenntniß fehle um zu wissen, wo sie ihre Verzierungen anbringen dürften ohne gradezu Fehler in die Composition zu bringen (S. 209. vgl. S. 195). Auch andere Fehler werden an den Virtuosen streng gerügt, wie das unausgesetzte Tremolo der Spieler „die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 238), oder „das beständige Einmischen des sogenannten Flaschelets" (S. 107), oder das alles Zeitmaaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuosen von der Einbildung". „Viele" sagt er S. 262 „die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht

19 Ph. Em. Bach räth dem Klavierspieler, so viel als möglich geschickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch singend denken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen I S. 90).

nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch". Die technische Ausbildung und Tüchtigkeit ist ihm aber nur das Mittel um das höhere Ziel zu erreichen. Der Spieler soll fähig sein sich in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem vorzutragenden Stück selbst herrscht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen (S. 52 vgl. S. 253)[20]. Als das wesentlichste Erforderniß für den Geiger um dies zu erreichen bezeichnet er den Bogenstrich (S. 122), welcher „dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe", setzt er hinzu „wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodieen wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß". „Denn der Halbcomponisten" sagt er anderswo (S. 136) „giebt es leider genug, die den Fleck neben das Loch setzen". „Mancher Halbcomponist" heißt es (S. 252) „ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen". Man sieht, er war ein geschworner Feind der Halbheit und Untüchtigkeit; gründliches Studium in allem Technischen und geistige Durchbildung zu klarem vernünftigen Denken sind das, was er vom Künstler mit unnachsichtiger Strenge verlangt. Er räumt zwar ein, daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe sich in den Wissenschaften umzusehen (S. 108); allein das hebt die Regel nicht auf und nimmt jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Diese Stellen zeigen uns die Grundsätze und Ansichten, nach welchen L. Mozart auch bei der musikalischen Erziehung seines Sohnes verfuhr, und wenn mit diesen sich die richtige Einsicht in die Freiheit und Ueberlegenheit einer genialen Natur vereinigte, so wird man eingestehen, daß dem Genie die trefflichste Erziehung auf das Glücklichste entgegenkam.

Das für seine Zeit bedeutende Werk fand auch eine entsprechende Anerkennung. Marpurg, auf dessen Urtheil L. Mozart sich in der

20 „Worin besteht der gute Vortrag?" sagt Ph. Em. Bach (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen I S. 86). „In nichts anderem als der Fertigkeit musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affecte singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen".

Vorrede berufen hatte, zeigte es mit den Worten an[21]: „Ein Werk von dieſer Art hat man ſchon lange gewünſchet, aber ſich kaum getrauet zu erwarten. Der gründliche und geſchickte Virtuoſe, der vernünftige und methodiſche Lehrmeiſter, der gelehrte Muſicus, dieſe Eigenſchaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln ſich allhier zuſammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der engliſchen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutſchen, ein Werk von dieſer Natur vor Augen legen und ſich eines allgemeinen Beifalls würdig machen". Es iſt daher ſehr begreiflich, daß von den kritiſchen Briefen über die Tonkunſt, welche unter Marpurgs Einfluß in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herauskamen, der erſte an L. Mozart mit der Erklärung gerichtet wurde, daß die Geſellſchaft, welche ſich vorgenommen habe ihre Briefe ſtets an Perſonen von Verdienſt zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wiſſe. Auch Schubart ſagt[22]: „Durch ſeine Vorſchule, die in ſehr gutem Deutſch und mit tiefer Einſicht abgefaßt iſt, hat er ſich ein großes Verdienſt erworben. Die Beiſpiele ſind trefflich gewählt und ſeine Applicatur iſt nichts weniger als pedantiſch. Er neigt ſich zwar zur Tartiniſchen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenleitung als dieſer". Ebenſo äußert ſich auch Zelter[23]: „Seine Violinſchule iſt ein Werk, das ſich brauchen läßt, ſo lange die Violine eine Violine bleibt; es iſt ſogar gut geſchrieben".

Charakteriſtiſch iſt hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient iſt und damals einen Künſtler noch ungleich höher auszeichnete als etwa heutzutage. Sein Stil iſt klar und ſcharf, ſeine Neigung zu Sarkasmen drängt ſich ſo ſehr hervor, daß er ſich in der Vorrede deshalb entſchuldigt, wiewohl dieſelbe in der muſikaliſchen Literatur jener Zeit ſehr allgemein iſt. Wie in dieſem Buche, ſo erkennt man ihn auch in ſeinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich ſeine Reiſen brachten ihn in die verſchiedenſten Verkehrsverhältniſſe — ſich eine feinere Bildung erworben hat, ſondern mit der Literatur bekannt iſt, mit Einſicht und Kritik geleſen hat, und ſeine durch ſelbſtändiges Urtheil gebildete Anſichten und Ueberzeugungen mit gleicher Entſchiedenheit und Klarheit auf äſthetiſchem Gebiet geltend macht, wie auf ſittlichem. Gellert ſprach

21 Marpurg hiſt. krit. Beitr. III S. 160 ff.
22 Schubart Aeſth. d. Tonk. S. 157.
23 Briefw. m. Goethe V S. 191.

er brieflich seine Verehrung aus, wie aus der von Nissen (S. 10 ff.) mitgetheilten Antwort Gellerts hervorgeht, von der ein Theil hier Platz finden möge.

„Ich müßte sehr unempfindlich sein, wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein werthester Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten. — Also Sie lesen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Christ, eins von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beinahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben".

Baron v. Bose schenkte in Paris dem „kleinen siebenjährigen Orpheus" Gellerts Lieder mit der Aufforderung ihnen seine unwiderstehlichen Harmonieen zu leihen, „damit sie der fühllose Religionsverächter lese und aufmerke, damit er sie höre und niederfalle und Gott anbete". Vielleicht gab dies Veranlassung zu jenem Briefe. Später meldet Wolfgang von Mailand seiner Schwester den Tod Gellerts, welchen sie dort erfuhren (Beil. V, 2).

Mit einer solchen Bildung und den durch sie bedingten Ansprüchen mußte sich Leopold Mozart in Salzburg ziemlich isolirt fühlen. Gegen den Hof hatte er die Pflichten seines Dienstes zu erfüllen, und je kärglicher die Besoldung war, um so nachdrücklicher ließ man ihn wie alle Angestellten seine Abhängigkeit empfinden. Bei den vornehmen Familien Salzburgs war er meist als Lehrer beschäftigt, denn sein Unterricht wurde mit Recht als der beste angesehen, allein ein näheres Verhältniß konnte sich auch mit diesen nicht entwickeln. Sich bei ihnen einzuschmeicheln, um in bescheidener Unterordnung sein Gutes zu genießen, dazu war Mozart zu stolz; wenn auch Lebenserfahrung seine kritische Laune mäßigte, um bei ihnen wohlgelitten und geachtet zu sein, ohne sich je etwas zu vergeben. Auch mit seinen Kunstgenossen finden wir ihn in keinem Verkehr, der über die nächsten Berührungen, wie sie Amt und Kunstübung mit sich führen mußten, hinausgegangen wäre. Außer zufälligen Veranlassungen hielt meistens Mangel an einer über das Technische der Musik hinausgehenden Intelligenz, häufig auch an sittlicher Bildung, ein lockerer und leichtfertiger Lebenswandel

Mozart von ihnen zurück. Der gesellige Verkehr der Familie Mozart war zwar zum Theil recht lebhaft und freundschaftlich, scheint aber im Ganzen mehr Unterhaltung und Erheiterung der anspruchslosesten Art, als geistige Anregung und Bildung dargeboten zu haben. „Der Geist der Salzburger" sagt Schubart[24] „ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist[25] blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön". Diese Richtung konnte dem ernsten und kritischen L. Mozart, der wohl kaustisch aber nicht komisch war, unmöglich behagen; auch sehen wir, daß er in den dadurch hervorgerufenen Conversationston, wie er auch in den Briefen sich zeigt, nur gezwungen eingeht.

Leopold Mozart heirathete am 21. Nov. 1747 Anna Maria Pertlin (oder Bertlin), Tochter des Pflegecommissars des Stiftes von St. Gilgen (Beil. I, 3): „Heute ist die Jahreszeit unsers Hochzeittages", schreibt ihr L. Mozart 21. Nov. 1772. „Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre sein, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu heirathen; diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit". Beide galten ihrer Zeit für das schönste Ehepaar in Salzburg und die noch vorhandenen Porträts widersprechen dem nicht. Sie war, soweit man sich aus Briefen und Berichten von ihr eine Vorstellung machen kann, eine Frau von großer Gutmüthigkeit und voll Liebe für die Ihrigen, ohne bedeutend zu sein, und die oft gemachte Erfahrung, daß große Männer Begabung und Bildung wesentlich ihren Müttern verdanken, findet bei Mozart keine Anwendung. Sie ordnete sich willig der anerkannten Ueberlegenheit ihres Mannes unter und überließ was außerhalb des Haushalts lag, den sie mit Ordnung und Sparsamkeit zu führen wußte, mit unbedingtem Vertrauen seiner Sorglichkeit und Thätigkeit, wobei seiner Neigung das Regiment zu führen von ihrer Seite einige, nicht blos körperliche

24 Schubart Aesth. d. Tonk. S. 158.

25 Stranitzky, der auf der Wiener Bühne den Hanswurst einführte, gab demselben den Salzburger Dialect (Sonnenfels ges. Schriften VI S. 372), und nun blieb Hanswurst ein Salzburger, wie auch der Salzburger häufig für einen Hanswurst galt. Man wirft sonst den Salzburgern nicht bloß Derbheit, sondern eine gewisse Schwerfälligkeit des Geistes vor, die bis zur Stumpfsinnigkeit gehe. Auch darüber klagt Mozart, und in Salzburg selbst giebts ein Sprichwort: „Wer nach Salzburg kommt wird im ersten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Erein), im dritten erst ein Salzburger".

Bequemlichkeit entgegenkam. Auf dieſen ſich ergänzenden Eigenſchaften beider beruhete gewiß weſentlich die treue herzliche Liebe, mit welcher beide Gatten aneinander und an ihren Kindern hingen, welche unter dem ſtillen aber um ſo nachhaltigeren Einfluß eines reinen und tüchtigen Familienlebens den beſten Grund für ihre ſittliche Bildung gewannen. An der Mutter, welche dem Ernſt und der ſtrengen Pflichttreue des Vaters gegenüber mehr Sinn für heitere Lebensfreude und die beſcheidenen Genüſſe ihrer beſchränkten Stellung zeigte, hingen die Kinder ſehr, aber daß es ihr an Autorität mangele zeigte ſich, als ſie den Sohn auf ſeinem Ausflug nach Paris begleitete, wo ſie auch gegen beſſere Einſicht weder ſeiner Lebhaftigkeit zu imponiren noch ſeiner Liebenswürdigkeit zu widerſtehen vermochte. Sie war keineswegs ohne Verſtand, allein an Bildung ſtand ſie dem Manne nach, und zeigt eine Neigung für das derbkomiſche, die ſie als Salzburgerin charakteriſirt; in dieſer Hinſicht iſt Wolfgang, der von dieſer Laune einen guten Theil mitbekommen hat, ihr echter Sohn.

Von ſieben Kindern, welche in dieſer Ehe geboren wurden (Beil. I, 4), erhielten ſich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna, in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 (Beil. II), und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 (Beil. I, 5)[26]. Seine Geburt hätte der Mutter beinahe das Leben gekoſtet, die erſt nach geraumer Zeit ſich von einer Beſorgniß erregenden Schwäche erholte.

Die Tochter zeigte ein ſo entſchiedenes Talent zur Muſik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck, er ſetzte ſich auch ans Klavier und konnte ſich dort lange mit dem Zuſammenſuchen von Terzen unterhalten, welche er unter Freudenbezeugungen über ſeinen Fund zuſammen anſchlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Muſikſtücke, welche er hörte, im Gedächtniß. Im vierten Jahre ſeines Alters fing der Vater gleichſam ſpielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; in kurzer Zeit konnte er ſie mit der vollkommenſten Nettigkeit und mit dem feſteſten Tacte ſpielen. Bald regte ſich in ihm der Trieb zu produciren, im fünften Jahre com-

26 Der vollſtändige Name iſt im Kirchenbuch Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (Gottlieb ſchreibt der Vater), er ſetzt in früheren Briefen mitunter noch ſeine „Firmnamen“ Sigismundus hinzu. Auf mehreren ſeinen früheren Werke und dem Pariſer Kupferſtich vom Jahr 1764 heißt er J. G. Wolfgang, ſpäter nennt er ſich regelmäßig Wolfgang Amade.

ponirte er kleine Stücke, die er ſeinem Vater vorſpielte und von dieſem zu Papier bringen ließ[27]. Ein Notenheft, welches zum Unterricht für Marianne beſtimmt war, und von dieſer als eine theure Reliquie aufbewahrt wurde, iſt durch ein Geſchenk der Großfürſtin Helene 1864 ans Mozarteum in Salzburg gekommen[28]. Es enthält Menuets und ähnliche kleine Stücke, ſpäter auch größere, z. B. ein Thema mit 12 Variationen, zum Theil mit Angabe der Componiſten Agrell, Fiſcher, Wagenſeil, nach Bedürfniß des Unterrichts mit geſteigerten Schwierigkeiten, von der Hand des Vaters und muſikaliſcher Hausfreunde geſchrieben. Aus dieſem lernte auch Wolfgang. Dem achten Menuet hat der Vater die Bemerkung hinzugeſetzt: „Dieſe vorhergehende Menuet hat d. Wolfgangerl im 4ten Jahr erlernt". Aehnliche Anmerkungen wiederholen ſich dann z. B. „Dieſen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Januarij 1761 einen Tag vor ſeinem 5ten Jahr um halb 10 Uhr nachts in einer halben Stund gelernt". Es ſind einfache, leichte zweiſtimmige Sätze, deren correcte Wiedergabe aber eine gewiſſe Selbſtändigkeit beider Hände verlangt, die nicht denkbar iſt ohne muſikaliſche Auffaſſung, wie ſie bei einem ſo kleinen Kinde am meiſten überraſcht. Die erſten Compoſitionen Wolfgangs tragen die Ueberſchriften von der Hand des Vaters Di Wolfgango Mozart 11. May 1762 und 16. July 1762, kleine Sätze nach dem Muſter der eingeübten, bei denen von Originalität der Erfindung natürlich nicht die Rede ſein kann, während der Sinn für einfachen Wohllaut und abgerundete Form, der Mozart eigenthümlich iſt, ſchon hier hervortritt, ohne jede Beimiſchung von kindiſcher Spielerei. Das Buch wurde mit auf die Reiſe genommen und Wolfgang benutzte die leeren Seiten um Compoſitionen hineinzuſchreiben, die in den zuerſt publicirten Sonaten (1763) ihren Platz fanden.

Die meiſten Anecdoten aus Mozarts Kinderjahren, welche ſein wunderbares Genie bezeugen, ſind einem Briefe Schachtners entnommen, den ich vollſtändig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen leſen wird, und die Perſon des Berichterſtatters die beſte Gewähr für

27 Ich habe den Bericht in Schlichtegrolls Nekrolog wiedergegeben, der auf den Mittheilungen der Schweſter beruht.

28 Recenſionen 1864, X S. 512. Das Heft in Querfolio hat den Titel Pour le Clavecin. Ce livre appartient à Marie Anne Mozart 1759. Es war vollſtändig, als Fröhlich es zur Einſicht bekam (A. M. Z. XIX S. 96), jetzt fehlt leider eine Anzahl von Blättern. Proben aus dieſem Klavierbuch hat Riſſen gegeben, einige der früheſten Compoſitionen ſ. Notenbeil. I.

die Glaubwürdigkeit giebt. Joh. Andr. Schachtner (geſt. 1795) war ſeit 1754 in Salzburg Hoftrompeter, wofür in damaliger Zeit eine höhere muſikaliſche Ausbildung verlangt wurde als heutzutage. Er war aber nicht allein ein tüchtiger Muſiker, ſondern zeichnete ſich auch durch literariſche Bildung aus; er hatte bei den Jeſuiten in Ingolſtadt ſeine Schule durchgemacht und verfolgte auch ſpäter mit Eifer literariſche Intereſſen. Die Ueberſetzung eines geiſtlichen Schauſpiels „Der heil. Auguſtin in ſeiner Bekehrung“ aus dem Lateiniſchen des Pater Frz. Neumayer, trug ihm von Gottſched das Lob ein, es fehle nicht viel, ſo könne man von ihm ſagen, er ſchriebe gut Deutſch, ja, er mache auch gute deutſche Verſe[29]. Dies mochte Veranlaſſung ſein, daß Gottſched einen Band ſeiner Gedichte mit einer Vorrede begleitete, durch den er, wie durch ein ſpäter herausgegebenes geiſtliches Schauſpiel „Die menſchliche Wanderſchaft“ zeigte, „daß er weder damals noch izt hätte dichten ſollen“[30]. Wir werden ihn ſpäter auch bei deutſchen Operntexten für Mozart betheiligt finden. Er verkehrte ſehr viel im Mozartſchen Hauſe, und wie warm er an demſelben hing bezeugt dieſer Brief, welchen er bald nach Mozarts Tode an deſſen Schweſter ſchrieb. Die Treuherzigkeit, die Unmittelbarkeit der Erinnerungen, welche ſich darin ausſpricht, kann in jeder Bearbeitung nur verlieren; auch deshalb gebe ich ihn wörtlich[31].

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!“

„Deroſelben ſehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, ſondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Oberwesamt auf einen Beſuch war; aus meiner ſonſtigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und verzüglich gegen das Mozartiſche Haus, können Sie ſchließen, wie ſehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache alſo! auf Ihre erſte Frage was Ihr ſeel. Hr. Bruder in ſeiner Kindheit NB. außer ſeiner Beſchäftigung in der Muſik für Lieblingsſpiele hatte: auf dieſe Frage iſt nichts zu beantworten: denn ſobald er mit der Muſik ſich abzugeben anfing, waren alle ſeine Sinne für alle übrigen Geſchäfte ſoviel als todt[32], und

29 Das Neueſte aus der anmuth. Gelehrſ. 1761. S. 60 ff.

30 Anekdoten auf einer Reiſe durch Deutſchland (1790) S. 229.

31 Das Original beſaß Aloys Fuchs, der es mir mitgetheilt hat. Benutzt iſt derſelbe ſowohl von Schlichtegroll als Niſſen.

32 „Als Kind und Knab warſt Du mehr ernſthaft als kindiſch“, ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beym Klavier ſaßeſt oder ſonſt mit Muſik zu thun hatteſt, ſo durfte ſich niemand unterſtehen Dir den mindeſten Spaß zu machen. Ja Du wareſt ſelbſt in Deiner Geſichtsbildung ſo ernſthaft, daß viele einſichtsvolle Perſonen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernſthaft nachdenkenden Geſichtsbildung für Dein langes Leben beſorgt waren“.

ſelbſt die Kindereyen und Tändelſpiele mußten, wenn ſie für ihn interessant ſeyn ſollten, von der Muſik begleitet werden; wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, ſo leer ging, einen Marſch dazu ſingen und geigen. Vor dieſer Zeit aber, eh er die Muſik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, ſo empfänglich, daß er darüber Eſſen und Trinken und alles andere vergeſſen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wiſſen, mich mit ihm abgab, ſo äußerſt lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, ſtunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, ſo zärtlich und ſo wohlwollend war ſein gutes Herzchen".

„Zweite Frage, wie er ſich als Kind gegen die Großen benahm, wenn ſie ſein Talent und Kunſt in der Muſik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrſucht[33]: denn dieſe hätte er nie beſſer befriedigen können, als wenn er Leuten die die Muſik wenig oder gar nicht verſtanden, vorgeſpielt hätte, aber er wollte nie ſpielen, außer ſeine Zuhörer waren große Muſikkenner, oder man mußte ihn wenigſtens betrügen, und ſie dafür ausgeben".

„Dritte Frage, welche wiſſenſchaftliche Beſchäftigung liebte er am meiſten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er ſich leiten, es war ihm faſt Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl ſeinem innigſt geliebten Papa[34], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es ſchien, als hätte er es verſtanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeiſter noch minder Erzieher, wie ſeinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können".

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er ſo ganz an, daß er alles Uebrige, auch ſogar die Muſik auf die Seite ſetzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tiſch, Seſſel, Wände, ja ſogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überſchrieben"[35].

„Vierte Frage, was er für Eigenſchaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Böſen hatte?"

„Antw. Er war voll Feuer, ſeine Neigung hieng jedem Gegenſtand

---

33 „Als Knab hatteſt Du die übertriebene Beſcheidenheit gar zu weinen, wenn man Dich zu ſehr lobte" ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778.

34 Er war ſo folgſam ſelbſt in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Dieſer erinnert ihn daran (12. Febr. 1778), wie er ihn jeden Abend vor dem Schlafengeben auf einen Seſſel ſtellen und mit ihm zweiſtimmig eine von Wolfgang erſonnene Melodie mit einem ſinnloſen wie italiäniſch klingenden Text Oragnia figa taxa ſingen mußte, worauf er dem Vater die Naſenſpitze küßte, ihm verſprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapſel bei ſich zu bewahren und in Ehren zu halten und ſich zufrieden ins Bett legte (A. M. Z. II S. 300). So pflegte er auch zu ſagen: „nach Gott kommt gleich der Papa".

35 Auf einem beſonderen Zettel.

ſehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer ſo vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloſeſte Böſewicht hätte werden können, ſo empfänglich war er für jeden Reitz, deſſen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war".

„Einige ſonderbare Wunderwürdigkeiten von ſeinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich ſchwören könnte".

„Einmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hauſe, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beſchäftigung mit der Feder an".

„Papa: was machſt du?"

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erſte Theil iſt bald fertig".

„Papa: laß ſehen".

„Wolfg.: iſt noch nicht fertig".

„Papa: laß ſehen, das muß was ſauberes ſeyn".

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geſchmiere von Noten, die meiſtentheils über ausgewiſchte Dintendolken geſchrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverſtand allemal bis auf den Grund des Tintenfaſſes ein, daher mußte ihm, ſobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entſchloſſen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wiſchte es auseinander, und ſchrieb wieder darauf fort), wir lachten anfänglich über dieſes ſcheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach ſeine Betrachtungen über die Hauptſache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit ſteif mit ſeiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus ſeinen Augen. Sehen ſie, Hr. Schachtner, ſagte er, wie alles richtig und regelmäßig geſetzt iſt, nur iſts nicht zu brauchen, weil es ſo außerordentlich ſchwer iſt, daß es kein Menſch zu ſpielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum iſts ein Concert, man muß ſo lange exercieren bis man es treffen kann, ſehen Sie, ſo muß es gehn. Er ſpielte, konnte aber auch juſt ſoviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begrif, daß Concert ſpielen und Mirakel wirken einerley ſein müſſe".

„Noch Eins".

„Gnädige Frau! Sie wiſſen ſich zu erinnern, daß ich eine ſehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen ſeinem ſanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen (Anfang 1763), geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu beſuchen, und traf ihn als er ſich eben mit ſeiner eigenen Geige unterhielt an, ſogleich ſprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in ſeiner Phantaſie fort, endlich dacht er ein bischen nach, und ſagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige iſt um einen halben Viertelton tiefer geſtimmt als meine da, wenn Sie ſie doch ſo geſtimmt ließen, wie ſie war, als ich das letztemal darauf ſpielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieſes Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu ſehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars".

„Einige Zeit vor dieſem, die nächſten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geſchenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unſer ehemalige ſehr gute Geiger Hr. Wentzl ſeel., der ein Anfänger in der Compoſition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abweſenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um ſeine Erinnerung hierüber. Wir ſpielten dieſe Trio, und Papa ſpielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erſte Violin, und ich ſollte das zweite ſpielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin ſpielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm ſeine närriſche Bitte, weil er noch nicht die geringſte Anweiſung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindeſten zu leiſten im Stande wäre. Wolfgang ſagte: Um ein zweites Violin zu ſpielen braucht es ja wohl nicht erſt gelernt zu haben, und als Papa darauf beſtand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen ſollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte ſich mit ſeinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte ſpielen laſſen; endlich ſagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber ſo ſtille, daß man dich nicht hört, ſonſt mußt du fort. Das geſchah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erſtaunen, daß ich da ganz überflüſſig ſeye; ich legte ſtill meine Geige weg und ſah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieſer Scene die Thränen der Bewunderung und des Troſtes über die Wangen rollten; und ſo ſpielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unſern Beyfall ſo kühn, daß er behauptete auch das erſte Violin ſpielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Verſuch, und wir mußten uns faſt zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch ſo ſpielte, daß er doch nie ganz ſtecken blieb".

„Zum Beſchluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit ſeines Gehörs".

„Faſt bis in ſein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn ſie allein, ohne andere Muſik geblaſen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebenſoviel als wenn man ihm eine geladene Piſtole aufs Herz ſetzte. Papa wollte ihm dieſe kindiſche Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz ſeines Weigerns ihm entgegen zu blaſen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten laſſen. Wolfgangerl hörte kaum den ſchmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu ſinken, und hätte ich länger angehalten, er hatte ſicher das Fraiſe (Krämpfe) bekommen".

„Dieſes iſt beyläufig womit ich auf die geſtellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein ſchlechtes Geſchmier, ich bin geſchlagen genug, daß ichs nicht beſſer kann. Ich bin mit geziemend ſchuldigſter Hochſchätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden
Ergebenſter Diener
Andreas Schachtner
Hochfürſtl. Hoftrompeter".

Salzburg den 21. April 1792.

2.

Reiſen des Wunderkindes.

Die außerordentlichen Leiſtungen der beiden Kinder bewogen L. Mozart mit ihnen zu reiſen, um ſie auch auswärts bekannt zu machen. Den erſten Verſuch machte er in einem Ausflug nach München im Januar 1762, wo ſie drei Wochen blieben und die Geſchwiſter, welche vor dem Kurfürſten ſpielten, die größte Bewunderung fanden. Dieſer glückliche Erfolg ermuthigte ihn zu einer Reiſe nach Wien, welche am 19. September deſſelben Jahres angetreten wurde[1].

Unterwegs mußten ſie ſich in Paſſau fünf Tage auf Veranlaſſung des Biſchofs aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte. Von da fuhren ſie nach Linz. Der Domherr Graf Herberſtein war ihr Reiſegefährte und erinnerte ſich noch 1785 als Biſchof von Paſſau im Geſpräch mit L. Mozart, wie Wolfgang ſich benommen hatte, als er einen alten Bettelmann hatte ins Waſſer fallen ſehen. In Linz gaben ſie unter dem Patronat des Landeshauptmanns Graf Schlick ein Concert. Ein junger Graf Palfy, der auf der Durchreiſe der Gräfin Schlick einen Beſuch machte, hörte von ihr ſoviel über den Wunderknaben, daß er ſich bewegen ließ, die Poſt vor dem Rathhaus halten zu laſſen und mit der Gräfin ins Concert zu gehen, das ihn in das größte Erſtaunen ſetzte. Von Linz ging es mit der ſogenannten Waſſer-Ordinäre weiter. Im Kloſter Ips laſen zwei Minoriten und ein Benedictiner, ihre Reiſegefährten, die Meſſe; während des tummelte ſich der ſechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und ſpielte ſo vortrefflich, daß die Franziskanerpatres die gerade mit einigen Gäſten an der Mittagstafel ſaßen, vom Tiſche aufſtanden, dem Chor zuliefen und ſich faſt zu Tode wunderten. Bei

1 Wir ſind über dieſe Reiſe etwas genauer unterrichtet durch Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Lorenz Hagenauer, in deſſen Hauſe er, als Wolfgang geboren wurde und auch damals noch, wohnte (dem jetzigen Gaſthof „Zu den Alliirten" gegenüber). Hagenauer erwies ſich ihm als einen treuen anhänglichen Freund, ſtets bereit, ihn in Geſchäftsangelegenheiten mit Rath und That zu unterſtützen und ihm auch in Geldverlegenheiten ſelbſt mit namhaften Vorſchüſſen zu helfen; es iſt daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pecuniären Erfolgen ſeiner Reiſe Bericht abſtattet. Außerdem ſind manche charakteriſtiſche Züge bei Schlichtegroll erzählt, offenbar aus den Mittheilungen der Schweſter, welche Niemetſchek (S. 8 ff.) nach genauer Nachforſchung beſtätigt.

der Ankunft in Wien erſparte er dem Vater die Zollviſitation. Er machte gleich Bekanntſchaft mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, ſpielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett vor und — „hiermit waren wir expedirt“. Auf der ganzen Reiſe zeigte er ſich munter und aufgeweckt, gegen Jedermann und beſonders die Offiziere ſo zutraulich, als ſei er ſeit lange mit ihnen bekannt, und machte ſich durch ſein kindlich offenes Weſen ebenſo beliebt, wie er als Virtuos bewundert wurde.

Nach Wien war ihnen bereits der günſtigſte Ruf vorangegangen. Graf Herberſtein, Graf Schlick, Graf Palfy hatten durch ihre Berichte in den vornehmen Kreiſen, welche damals faſt ausſchließlich ſich für Kunſt intereſſirten, wie bei Hofe ſchon die Aufmerkſamkeit auf dieſe wunderbare Erſcheinung rege gemacht.

Die kaiſerliche Familie war ungemein muſikaliſch und ließ es nicht bei einem paſſiven Intereſſe bewenden[2]. Karl VI war ein tüchtig gebildeter Muſiker, der wenn bei Hof Oper oder muſikaliſche Aufführungen waren, am Klavier begleitete[3], wie es ſich damals gehörte, Generalbaß ſpielend. Er ließ deshalb ſeine Töchter auch Muſik lehren; und die nachmalige Kaiſerin Maria Thereſia, welche frühzeitig Stimme und Talent zeigte, mußte im Jahr 1725 als ſiebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiſerin Eliſabeth, als Sängerin auftreten, ſo daß ſie ſpäter einmal im Scherz zu Fauſtina Haſſe ſagte, ſie glaube die erſte von den lebenden Virtuose zu ſein[4]. Im Jahr 1739 ſang ſie in Florenz ein Duett mit Seneſino ſo ſchön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte und ſelbſt in ſpätereu Jahren ſoll ſie noch ſehr gut geſungen haben[5]. Auch ihr Gemahl Franz I war muſikaliſch und bei der Erziehung der kaiſerlichen Familie wurde die Muſik nicht vergeſſen. Im Jahr 1750 führten am Namenstage der Kaiſerin drei ihrer Töchter die Cantate La rispettosa tenerezza von Metaſtaſio und Reutter auf[6], und im Jahr 1762 ſangen und agirten vier Erzherzoginnen in

2 Vgl. L. v. Köchel Die Pflege der Muſik am öſterr. Hofe vom Schluſſe des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrh. Wien 1866.

3 Apoſtolo Zeno Lettere III p. 446. Oehler Geſch. des Theaterweſens zu Wien II S. 4 f.

4 Auch im Jahre 1735 traten die Erzherzoginnen am Geburtstage der Kaiſerin in einer Oper auf. Metaſtaſio, der ſie gedichtet hatte und ſie ihnen einſtudirte, weiß die Geſchicklichkeit und Anmuth der Prinzeſſinnen nicht genug zu loben (opp. post. I p. 175 ff.).

5 Burney Reiſe II S. 186.

6 Metaſtaſio opp. post. I p. 401.

der Oper Il trionfo di Clelia, im Jahr 1764 zur Krönung Joſephs als röm. König in der Egeria von Metaſtaſio und Haſſe bei Hofe „ſehr gut für Prinzeſſinnen“[7], ſo wie ſie im Jahr 1765 zur zweiten Vermählung Joſephs II Il Parnasso confuso von Gluck aufführten. Kaiſer Joſeph ſang ſehr hübſch, auch ſpielte er den Flügel und das Violoncell.

Die Wundergeſchichten von Mozart hatten bei Hofe ſo viel Intereſſe erregt, daß der Vater Befehl erhielt ſeine Kinder am 13. Sept. in Schönbrunn zu präſentiren, ehe er ſich noch um dieſe Gnade beworben hatte, und zwar nicht an einem unruhigen Gallatag, damit man die Kinder in Bequemlichkeit hören könne. Man fand die hochgeſpannte Erwartung noch übertroffen, ſo daß ſie von 3—6 Uhr verweilen und dann noch wiederholt bei Hofe ſpielen mußten. Beſonders der Kaiſer fand großes Wohlgefallen an dem „kleinen Hexenmeiſter“ und liebte es ihn durch immer neue Aufgaben auf die Probe zu ſtellen. So ſagte er zu ihm im Scherz, es ſei keine Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen, aber mit einem Finger; ſogleich ſpielte der Knabe mit einem Finger ſo nett als nur möglich. Ein andermal meinte er mit verdeckter Claviatur zu ſpielen würde die rechte Kunſt ſein, und Mozart ließ die Claves mit einem Tuch bedecken und ſpielte mit gleicher Fertigkeit und Sicherheit, als ob er ſie ſähe. Vielleicht iſt der kaiſerliche Scherz die Veranlaſſung geworden, daß dieſes Kunſtſtück auf den folgenden Reiſen mit beſonderer Vorliebe ausgeübt und angehört oder vielmehr angeſehen wurde. Bei ernſten Dingen war er aber auch ernſthaft und machte ſeine Forderung nur vor Kennern ſpielen zu wollen ſelbſt bei Hofe geltend. Als er ſich einmal beim Vorſpielen von lauter vornehmen Herren umgeben ſah, die er nicht für Kenner anſehen mochte, ſagte er ehe er anfing: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der ſoll herkommen, der verſteht es“. Georg Chriſtoph Wagenſeil (geb. 1688 in Wien, geſt. 1779) ein Schüler von Fux, war als Klavierſpieler und Componiſt fürs Klavier einer der erſten ſeiner Zeit[8], Lehrer der Kaiſerin Maria Thereſia und ſpäter ihrer Kinder. Der Kaiſer ließ ihn an ſeine Stelle ans Klavier treten, zu dem dann Mozart ſagte: „Ich ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden“.

Uebrigens zeigte ſich Mozart auch bei Hof als ein lebhaftes munteres Kind in vollſter Unbefangenheit. Der Kaiſerin ſprang er auf den

7 Burney Reiſe II S. 187.

8 Metaſtaſio opp. post. II p. 31. Burney Reiſe II S. 241. Ungünſtig iſt die Kritik von Marpurg (krit. Briefe II S. 141 f.).

Schooß, nahm ſie um den Hals und küßte ſie rechtſchaffen ab, auch mit den Prinzeſſinnen verkehrte er wie mit ſeines Gleichen. Beſonders zugethan war er der Erzherzogin Marie Antoinette. Als er einſtmals auf dem ungewohnten glatten Fußboden fiel, hob ſie ihn freundlich auf, während eine ihrer Schweſtern ihn liegen ließ; da ſagte er zu ihr: „Sie ſind brav, ich will Sie heirathen“. Die Kaiſerin fragte ihn, weshalb er das thun wolle; worauf er antwortete: „Aus Dankbarkeit; ſie war gut gegen mich, während ihre Schweſter ſich um nichts bekümmerte“[9]. Kaiſer Joſeph erinnerte ihn ſpäter noch daran, wie er mit Wagenſeil Violine geſpielt und Mozart unter den Zuhörern im Vorzimmer bald pfui! bald das war falſch! bald bravo! gerufen habe[10].

Die Gunſt des Hofes äußerte ſich auch in reichlichen und ehrenvollen Belohnungen; außer dem Honorar erhielt die Tochter ein weißſeidenes Hofkleid einer Erzherzogin geſchenkt und der Knabe ein lillafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht war; in demſelben wurde er auch gemalt (Beil. XIX). Natürlich riß man ſich nun in der vornehmen Welt um die Kinder, „alle Damen waren in den Buben verliebt“. Der muſikliebende Fürſt von Hildburghauſen, der Reichsvicekanzler Graf Colloredo, der Biſchof Eſterhazy luden die Familie Mozart ein, bald konnte keine vornehme Geſellſchaft gegeben werden, in der ſie ſich nicht neben den berühmteſten Virtuoſen hören ließen; man ließ ſie ſtandesgemäß in der Equipage abholen und honorirte ſie anſtändig. Unterbrochen wurde aber dieſes glückliche Leben durch das Scharlachfieber, von welchem Wolfgang gegen Ende October befallen und 14 Tage ans Bett gefeſſelt wurde. Zwar war die Gefahr bald überwunden, auch zeigte ſich allgemein lebhafte Theilnahme für den Knaben, allein die Furcht vor anſteckenden Krankheiten war damals ſehr groß und eine gewiſſe Scheu vor dem Geneſenen machte ſich bei allem Intereſſe für denſelben doch geltend. Eine Einladung ungariſcher Magnaten veranlaßte L. Mozart, wiewohl ſein Urlaub abgelaufen war, am 11. Dec. einen Ausflug nach Preßburg zu unternehmen, trotz des ungünſtigen Wetters, das ſie während der ganzen Reiſe verfolgt hatte und die Rückreiſe in dem unwegſamen Ungarn ſogar gefährlich zu machen drohte. In Wien wurden ſie ſehnſüchtig von der Gräfin Kinsky erwartet, die dem Feldmarſchall Daun

9 So erzählt Niſſen das Geſchichtchen, während Niemetſchek (S. 9 f.), wahrſcheinlich aus ſchuldigem Reſpekt, vom Heirathen ſchweigt.

10 A. M. Z. I S. 856.

ein Fest geben wollte, bei dem die Mozartschen Kinder nicht fehlen durften. Indessen war nun ihres Bleibens in Wien nicht mehr lange, in den ersten Tagen des Jahres 1763 kehrten sie wieder nach Salzburg zurück.

Der Aufenthalt daselbst war nicht von langer Dauer. Durch den Erfolg in Wien aufgemuntert beschloß Leopold Mozart mit seinen Kindern eine größere Reise anzutreten und ihre Talente auch außerhalb Deutschland geltend zu machen. Hauptsächlich hatte er Paris im Auge und suchte auf der Reise dahin seine Kinder bei den deutschen Höfen zu produciren, welche von seinem Wege nicht zu weit ablagen. Denn die Höfe und die vornehme Welt großer und kleiner Residenzen waren es damals ganz vorzugsweise, von welchen lebhaftes Interesse und materielle Belohnung zu erwarten war. Das Publicum, welches heutzutage das musikalische ist, hatte sich damals noch nicht herausgebildet, und auch da, wo wie in den Reichsstädten kein Hof war, bildeten die Patricier und reichen Kaufleute doch ein dem angedeuteten ähnliches Publicum. L. Mozart hebt nicht ohne Befriedigung hervor, daß sie auf ihrer Reise keinen Umgang hätten als mit dem Adel und distinguirten Personen, und daß sie auch ihrer Gesundheit wegen und zu ihres Hofes Reputation noblement reisen müßten. Wir finden daher, daß unsere Reisenden, weil es Sommer war, die großen Residenzstädte meist vorbeigehen und die Lustschlösser, in welchen während der schönen Jahreszeit der Hof sich aufhielt, besuchen[11].

Die am 9. Juni begonnene Reise fing nicht günstig an, in Wasserburg zerbrach der Wagen, dessen Herstellung sie zwang dort einen Tag liegen zu bleiben. „Das Neueste ist" schreibt der Vater „daß, um uns zu unterhalten, wir auf die Orgel gegangen und ich dem Wolferl das Pedal erklärt habe, davon er dann gleich stante pede Probe abgeleget, den Schemel hinweggerückt und stehend präambulirt und das Pedal dazu getreten, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält". Während der ganzen Reise ließ der Knabe sich häufig auf der Orgel hören und wurde

11 Hauptquelle sind die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer (von denen nur wenige erhalten sind) und einige Familienerinnerungen bei Nissen. Von Interesse sind auch die kurzen Reisenotizen L. Mozarts, welche Adressen von Personen, mit denen sie in Berührung kamen, Angabe der Wirthshäuser, so wie Bemerkungen über Sehenswürdigkeiten enthalten. Man sieht daraus, wie genau er auf Alles achtgab. Auch von Marianne haben sich ähnliche kurze Aufzeichnungen erhalten.

meiſtens, wie der Vater wiederholt berichtet, ſeines Orgelſpiels wegen noch mehr bewundert denn als Klavierſpieler.

Am 12. Juni 1763 in München angelangt begaben ſie ſich gleich nach Nymphenburg. Durch den Prinzen von Zweibrücken, der ſie von Wien her kannte, dem Kurfürſten angemeldet, wurden ſie gnädig aufgenommen und mußten vor dieſem und dem Herzog Clemens wiederholt ſich hören laſſen, und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er ſpielte ein Concert und „präambulirte zwiſchen den Cadenzen aus dem Kopf". Hier begegneten ihnen zwei ſächſiſche Reiſende, Baron Hopfgarten und Boſe, mit denen ſie wiederholt zuſammentrafen und eine nähere Freundſchaft ſchloſſen, die namentlich durch den längeren Aufenthalt in Paris befeſtigt wurde. In Augsburg hielten ſie ſich bei ihrer Familie 15 Tage bis zum 6. Juli auf und gaben dort drei Concerte (28., 30. Juni, 4. Juli), welche faſt durchaus von den Lutheranern beſucht wurden. Die „Europäiſche Zeitung" von Salzburg (19. Juli 1763) berichtete darüber aus Augsburg 9. Juli:

„Vorgeſtern iſt der Salzburgiſche Vice-Capellmeiſter Hr. L. Mozart mit ſeinen zwei bewunderungswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereiſt, um ſeine Reiſe über die größten Höfe Deutſchlands nach Frankreich und England fortzuſetzen. Er hat den Inwohnern ſeiner Vaterſtadt das Vergnügen gemacht, die Wirkung der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott dieſen zwei lieben Kleinen in ſo großem Maße mitgetheilt und deren Herr Capellmeiſter ſich mit ſo unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich iſt, einen Knaben von ſieben Jahren als ein Wunder unſerer und voriger Zeiten auf dem Claveßin der muſikaliſchen Welt darzuſtellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von dieſen berühmten Kindern geſchrieben und in den allhieſigen Intelligenz-Zettel iſt eingerückt worden, ſo unglaublich es ſchien, nicht nur wahr, ſondern noch weit bewunderungswerther gefunden".

Nach Ludwigsburg brachten ſie zwar vom Domherrn Grafen Wolfegg Empfehlungen an den Oberjägermeiſter Bar. v. Pölnitz und an Jomelli mit, allein es gelang ihnen nicht vor Herzog Karl zu Gehör zu kommen. L. Mozart war geneigt die Hinderniſſe dem Einfluß Jomelli's zuzuſchreiben, der von 1754[12] bis 1768 als Kapellmeiſter fungirte, mit einem Gehalt von 4000 (richtiger 3000) fl., Portion für 4 Pferde, Holz und Licht, einem Hauſe in Stuttgart und einem anderen in Ludwigsburg und 2000 fl. Penſion für die Wittwe, wie L. Mozart Hagenauer berichtet mit der Frage: „Wie gefällt Ihnen eine ſolche

12 V. Alfieri not. biogr. di Nic. Jomelli p. 15.

Kapellmeiſterſtelle?“ Er behauptete, alle fremden Virtuoſen hätten unter Jomelli's Mißgunſt zu leiden, der ſich alle Mühe gebe, die Deutſchen an jenem Hofe auszurotten und nichts als Italiäner einzuführen, was ihm auch beinahe gelungen ſei, da er die Gnade des Herzogs im erſten Grade beſitze. Wenigſtens habe er ſowie ſeine Landsleute, deren ſein Haus immer voll ſei um ihm aufzuwarten, ſich dahin geäußert, es ſei kaum glaublich, daß ein Kind deutſcher Geburt ſo ein muſikaliſches Genie und ſoviel Geiſt und Feuer haben könne. Ridete amici! ſetzt er hinzu. Wenn auch ſeit Jomelli's Anſtellung und durch ſeinen Einfluß der Geſchmack in Ludwigsburg ganz italiäniſirt wurde[13] und es lange blieb, ſo iſt doch dieſe Charakteriſtik Jomelli's entſchieden einſeitig. Er wird nicht von Metaſtaſio allein als friedliebend und höflich geſchildert[14], man kannte ihn auch in Stuttgart als einen Mann, der andere, auch Deutſche gelten ließ[15], und es läßt ſich bezweifeln, ob L. Mozarts Verdacht begründet war. Uebrigens erkennt er an, daß die unumſchränkte Macht Jomelli's weſentlich dazu beigetragen habe, die Ausführung der Muſik vortrefflich zu machen, wiewohl Schubart klagt, daß die vielen Virtuoſen, welche ſich nicht fügen mochten, dem Orcheſter ſchadeten, ſo daß es im lauten Vortrag oft Verzierungen gab, die nicht ins Ganze paßten[16]. Von den vorzüglichen Virtuoſen, welche damals dort waren, zeichnet L. Mozart nur den Schüler Tartini's P. Nardini (geſt. 1793) aus, „der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tons und im ſingbaren Geſchmack von Niemand übertroffen werden könne, aber gar nicht ſchwer geſpielt habe“.

Von Ludwigsburg begaben ſie ſich nach Schwetzingen und wurden, durch den Prinzen von Zweibrücken und Prinz Clemens von Bayern empfohlen, vom Kurfürſten Karl Theodor von der Pfalz gnädig aufgenommen (18. Juli). Am 18. Juli war für ſie eine große Akademie bei Hofe veranſtaltet, die von 5 bis 9 Uhr währte; die Kinder ſetzten ganz Schwetzingen in Bewegung und die kurfürſtlichen Herrſchaften hatten an ihnen ein unbeſchreibliches Vergnügen. L. Mozart lobt den bewunderungswürdigen Flötiſten Wendling und preiſt das Orcheſter als das beſte in Deutſchland, das aus lauter jungen Leuten von guter Lebensart beſtehe, die weder Säufer, noch Spie-

13 Schubart Aeſthetik S. 150. Selbſtbiographie I, 12 S. 122.

14 Metaſtaſio lettere (Nizza 1787) IV p. 185 f. Vgl. opp. post. I p. 359. 386. II p. 129. 320. Burney Reiſe I S. 137.

15 Schubart Aeſthetik S. 78. Selbſtbiogr. I, 12 S. 126. Betracht. d. Mannh. Tonſch. I S. 153.

16 Schubart Aeſthet. S. 156. Selbſtbiogr. I, 12 S. 127.

ler, noch liederliche Lumpen ſeien — ein verſtändlicher Wink nach Salzburg —, und ihrer Conduite wegen ebenſo hoch zu ſchätzen ſeien als wegen ihrer Productionen. Der frommen Frau Hagenauer wird auch berichtet, daß die Reiſenden ſeit Waſſerburg kein Weihbrunnkrügl und gar ſelten ein Crucifix in ihrem Schlafzimmer fanden; in der Pfalz auch die Faſtenſpeiſen nur hart und ſchlecht gemacht bekamen; „denn alles frißt Fleiſch, wer weiß, was ſie uns gegeben haben — baſta, wir haben keine Schuld".

In Heidelberg, wohin ſie einen Abſtecher machten, ſpielte Wolfgang in der heil. Geiſtkirche die Orgel und ſetzte die Zuhörer dadurch in ein ſolches Erſtaunen, daß der Stadtdechant ſeinen Namen und die näheren Umſtände ſeines Beſuches zu ewigem Andenken an die Orgel anſchreiben ließ. Leider iſt davon keine Spur mehr vorhanden.

In Mainz konnten ſie, da der Kurfürſt Joſeph Emmerich von Breidtbach krank war, nicht bei Hofe ſpielen, nahmen aber in drei Concerten (im römiſchen Kaiſer) 200 fl. ein. Hier trafen ſie mit der Sängerin Marianne de Amicis zuſammen, die mit ihrem Vater und ihren Geſchwiſtern von London kam. In Frankfurt, wohin ſie einen Ausflug unternahmen, erregten ſie in einem am 18. Auguſt gegebenen Concert ſolches Aufſehen, daß demſelben noch drei andere folgten. Die Anzeige vom 30. Auguſt 1763 zeigt, welche erſtaunlichen Leiſtungen dem Publicum geboten wurden[17].

Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in ſolchem Grade weder geſehene noch gehörte Geſchicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürſtl. Salzburgiſchen Capellmeiſters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angeſetzten Concerts nach ſich gezogen.

Ja dieſe allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verſchiedener großer Kenner und Liebhaber iſt die Urſach daß heute Dienſtag den 30. Auguſt in dem Scharfiſchen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert ſein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im ſiebenten Jahr iſt, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar erſteres die ſchwerſten Stücke der größten Meiſter ſpielen wird, ſondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine ſpielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Taſtatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche ſo gut ſpielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Inſtrumenten, Glocken, Gläſern und Uhren ꝛc. anzugeben im Stande iſt, genaueſt benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, ſondern auch

17 Belli-Gontard Leben in Frankfurt V S. 25.

auf einer Orgel (ſo lange man zuhören will, und aus allen, auch den ſchwerſten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantaſiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu ſpielen verſteht, die von der Art den Flügel zu ſpielen ganz unterſchieden iſt[18].

Hier hörte ihn auch Goethe. „Ich habe ihn als ſiebenjährigen Knaben geſehen", erzählte er Eckermann „wo er auf einer Durchreiſe ein Concert gab. Ich ſelber war etwa vierzehn Jahre alt und ich erinnere mich des kleinen Mannes in ſeiner Friſur und Degen noch ganz deutlich"[19].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiſerliche Geſandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Kurfürſten von Trier, Johann Philipp (von Walderdorf) führten, ließen ſie ſich bei Hofe am 18. September hören. Uebrigens verkehrten ſie viel in der Familie des Geheimraths und Ritterhauptmanns von Kerpen, welcher ſieben Söhne und zwei Töchter hatte, die faſt alle Klavier, zum Theil auch Violine und Violoncell ſpielten und ſangen, welche namentlich aufgeführt ſind. In Bonn war der Kurfürſt von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels) nicht anweſend, ſie hielten ſich daher nur ſo lange auf, um in der Reſidenz die zwei ungemein koſtbaren Betten, das Bad, die erſtaunlichen Gallerien und Concertſäle, Malereien, alle Gattungen von Uhren, eingelegten Tiſchen, Porzellan, und in Poppelsdorf und Falkenluſt die verſchiedenſten Raritäten zu bewundern. Dagegen wird in Köln der „ſchmutzige Münſter oder Dom" notirt. In Aachen machte damals die Prinzeſſin Amalie, die Schweſter Friedrichs des Großen, die eifrige Liebhaberin und Kennerin der Muſik, einen Badeaufenthalt. Sie ſuchte Mozart zu bereden mit ſeinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ ſich in ſeinem Plane nicht irre machen. „Sie hat kein Geld"; ſchreibt der praktiſche Mann „wenn die Küſſe die ſie meinen Kindern, zumal dem Meiſter Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors wären, ſo hätten wir froh ſein können; aber weder der Wirth noch die Poſtmeiſter laſſen ſich mit Küſſen abfertigen". In Brüſſel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaiſers Franz I, als Gubernator und Generalcapitän der öſterreichiſchen Niederlande reſidirte, mußten ſie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang ein großes Concert zu geben.

Von da ging es nun nach Paris, wo ſie am 18. November an-

18 Noch iſt hinzugefügt: „Die Perſon zahlt einen kleinen Thaler. Mann kann Billets im goldenen Löwen haben".

19 Eckermann Geſpräche mit Goethe II S. 180.

kamen, und bei dem bayerſchen Geſandten Grafen von Eyck, deſſen Gemahlin eine Tochter des ſalzburgiſchen Oberſtkämmerers Grafen Arco war, freundliche Aufnahme und in ſeinem Hotel rue St. Antoine, hôtel Beauvais) eine Wohnung fanden. Sie waren mit vornehmen und diplomatiſchen Empfehlungen an die angeſehenſten Perſonen reichlich verſehen; allein alle dieſe Briefe waren nichts, wie L. Mozart ſchrieb, den einzigen Brief, der ihm nützte, hatte ihm eine Kaufmannsfrau in Frankfurt mitgegeben — an Grimm. Friedr. Melch. Grimm, der Schüler und Verehrer Gottſcheds[20], lebte ſeit 1749 in Paris, und hatte ſich als Secretär des Grafen Frieſen, dann des Herzogs von Orleans Zutritt in einflußreiche Kreiſe, mehr noch durch ſeinen freundſchaftlichen Verkehr und ſeine bedeutſame Betheiligung an den literariſchen Beſtrebungen der encyclopädiſtiſchen Literaten eine angeſehene Stellung erworben. Namentlich über Muſik galt ſein Urtheil, ſeitdem er in dem Streit der Buffoniſten mit ſolchem Erfolg aufgetreten war, ſehr viel. Er konnte die Bedeutung der muſikaliſchen Leiſtungen Wolfgangs würdigen, das Außerordentliche zur Geltung zu bringen gehörte gewiſſermaßen zu ſeinem Fach. Aber auch für die Landsleute empfand er lebhaftes Intereſſe, und es iſt begreiflich, daß er ſich mit einer Natur, wie die L. Mozarts war, ſehr gut verſtand. Er war damals noch nicht Baron und Geſandter, er war noch rührig und beweglich, und ſetzte alle Mittel ſeines perſönlichen und literariſchen Einfluſſes mit unermüdlichem Eifer für die Familie Mozart in Bewegung. Leopold ſchreibt daher auch dieſem ſeinem „großen Freunde“ alle Erfolge zu. „Er hat alles gethan, er hat die Sache nach Hofe gebracht, er hat das erſte Concert beſorgt und wird nun auch das zweite beſorgen. Sehen Sie, was ein Menſch kann, der Vernunft und ein gutes Herz hat! Er iſt ſchon funfzehn Jahr in Paris und weiß alles auf die rechte Weiſe ſo einzuleiten, daß es ausfallen muß, wie er will“.

Zunächſt war ihr Augenmerk auch hier ſich bei Hofe zu produciren. Der ausführliche Bericht über die Vorſtellung in Verſailles, welchen L. Mozart dem Erzbiſchof ſelbſt erſtattete, iſt leider nicht mehr vorhanden. Die wichtigſte Perſon war natürlich die Marquiſe von Pompadour. „Sie muß recht gar ſchön geweſen ſein“, ſchreibt L. Mozart an Mad. Hagenauer „denn ſie iſt noch ſauber. Sie iſt großer, anſehnlicher Perſon; ſie iſt fett, wohl bey Leibe, aber ſehr proportionirt, blöd, hat vieles von der ehemaligen Freyſ auf Treſel und in den Augen einige

20 Danzel Gottſched S. 343 ff.

Aehnlichkeit mit der Kaiserin Majestät. Sie giebt sich viele Ehre und hat einen ungemeinen Geist". Sie ließ, wie Mozarts Schwester sich noch später erinnerte, den kleinen Wolfgang vor sich auf den Tisch stellen, wehrte ihn aber, als er sich gegen sie neigte um sie zu küssen ab, so daß er entrüstet fragte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? hat mich doch die Kaiserin geküßt"[21]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage, sich mit den Kindern unterhielten, sie küßten und sich von ihnen die Hände küssen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt; Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin stehen, die ihm von den Leckerbissen mittheilte und sich mit ihm deutsch unterhielt, was sie dann Ludwig XV, der natürlich kein Deutsch verstand, übersetzen mußte. Neben Wolfgang stand der Vater, auf der anderen Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide die Mutter mit der Tochter. Als sie erst in Versailles gespielt hatten, fanden sie auch in allen vornehmen Cirkeln Zutritt und Bewunderung[22]. Ein kleines Oelgemälde, jetzt im Museum zu Versailles, stellt den kleinen Wolfgang am Klavier im Salon des Prinzen Conti, in Mitten einer großen Gesellschaft vornehmer Herren und Damen, vor (Beil. XIX). Nun, nachdem sie sich in Privatgesellschaften oft hatten hören lassen, gaben sie am 10. März und 9. April 1764 zwei große Concerte in dem Saale eines vornehmen Mannes, Mr. Felix, in welchem ein kleines Theater stand, auf dem die Noblesse unter sich Schauspiele aufführte. Die Erlaubniß zu diesen Concerten war eine große Gunst, da sie den Privilegien des Concert spirituel, wie des französischen und italiänischen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend.

Man fand, daß die Tochter die schwersten Compositionen der damals in Paris lebenden Virtuosen, namentlich Schoberts und Eckarts, mit einer Präcision und Deutlichkeit spiele, daß sie den Meistern selbst nichts nachgäbe. Schobert, ein Straßburger, Cembalist des Prinzen

21 Auf die Kaiserin war er überhaupt stolz. Als man ihm an einem der kleineren deutschen Höfe Mulb machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren spielen sollte, erwiederte er, er habe vor der Kaiserin gespielt und da sei ihm nicht bange.

22 L. Mozart hat eine „seitenlange Litanei" über die Vornehmen oder irgendwie bedeutenden Persönlichkeiten aufgesetzt, mit denen sie in Berührung kamen.

von Conti, der als Componiſt wegen ſeines Feuers und ſeiner Schwärmerei, als Klavierſpieler beſonders im Allegro berühmt war[23], war nach L. Mozart gar nicht der Mann, der er ſein ſollte. Er ſchmeichelte ins Geſicht und war falſch, ſeine Religion war nach der Mode, und ſeine Eiferſucht konnte er ſo wenig bergen, daß er ſich zum Gelächter machte. Eckart dagegen, der von Augsburg 1758 nach Paris gekommen war und dort als Klavierſpieler und Lehrer in Anſehen ſtand, war ein ehrlicher Mann und frei von Neid. Wolfgangs Virtuoſenleiſtungen auf dem Klavier, der Orgel und Violine traten, wie außerordentlich ſie auch waren, doch vor den anderen Beweiſen einer größeren und in der That unbegreiflichen muſikaliſchen Begabung zurück[24]. Er accompagnirte nicht nur in öffentlichen Concerten und Geſellſchaften italiäniſche und franzöſiſche Arien vom Blatt, er transponirte dieſelben auch prima vista. Und das Accompagniren war damals etwas mehr, als heute das Abſpielen eines fertigen Klavierauszuges, weil entweder aus der mehrſtimmigen Partitur die Begleitung im Moment herauszufinden, oder zu dem Baß die Harmonie zu vervollſtändigen war. Allerdings iſt dagegen auch die große Einfachheit der Harmonie und das Feſthalten an beſtimmten hergebrachten Formen zu beachten, worin für Aufgaben der Art eine größere Erleichterung liegt als Willkühr und Formloſigkeit ſie vielleicht zu bieten ſcheinen. Grimm, der nicht verſäumte in ſeiner literariſchen Correſpondenz mit den nordiſchen Höfen über dieſes Phänomen zu berichten, erzählt einen wahrhaft ſtaunenswerthen Zug. Wolfgang begleitete einer Dame eine italiäniſche Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu ſehen während des Zuhörens, indem er die Harmonie aus dem was er eben hörte auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Mißgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, ſpielte nun ſelbſt die Melodie nach dem Gedächtniß und begleitete ſie vollkommen richtig und wiederholte

23 Hiller wöchentl. Nachr. I S. 135 f. Schubart Aeſthetik S. 230 f. Junker Zwanzig Componiſten S. 89 ff. Er ſtarb 1767 an vergifteten Schwämmen. (Goethe's Briefe an Leipziger Freunde S. 242 f.).

24 Suard berichtet über ihn (mél. de litt. II p. 337): Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateurs par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il laissait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie.

ſie dann zehnmal, indem er jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. Auch ſetzte er, wenn man ihm eine Melodie aufſchrieb, ſogleich den Baß und die Mittelſtimme dazu, ohne des Klaviers zu bedürfen; er zeigte ſich ſo entwickelt, daß der Vater überzeugt war, er werde nach ſeiner Rückkehr Hofdienſte als Muſiker verrichten.

Er glaubte daher es wagen zu können jetzt den Knaben auch als Componiſten vor das Publicum treten zu laſſen und ließ vier Sonaten für Klavier und Violine ſtechen, wobei er ſich herzlich auf den Lärm freuete, den dieſe Sonaten in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel ſtände, daß ſie das Werk eines Kindes von ſieben Jahren wären. Er fand dieſe Sonaten in der That gut, nicht bloß weil ein Kind ſie gemacht habe, und beſonders ein Andante darin „von einem ganz ſonderbaren goût". Als ſich ſpäter ergab, daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, ſtehen geblieben ſeien, obgleich er ſie corrigirt habe, tröſtete er ſich damit, „daß ſie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten ſelbſt gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch ſo ſei". Die zuerſt geſtochenen beiden Sonaten (6. 7 K.) wurden von dem kleinen Componiſten der zweiten Tochter des Königs, der gutmüthigen Prinzeſſin Victoire, welche ſich wie ihre Schweſtern gern mit Muſik unterhielt, gewidmet und ſelbſt zu Verſailles überreicht. Die folgenden (8. 9 K.) waren der geiſtreichen und liebenswürdigen Gräfin de Teſſé, Ehrendame der Dauphine, dedicirt. Grimm hatte im Namen des Knaben eine Dedication geſchrieben, in welcher ſie und Wolfgang lebhaft abgeſchildert waren. Zu L. Mozarts Bedauern lehnte ſie dieſelbe ab, weil ſie nicht gelobt ſein wollte, ſo mußte denn eine einfachere an die Stelle treten (Beil. IV, 1. 2).

Die Wunderkinder wurden mit Auszeichnungen, Ehrengeſchenken, Lobgedichten überhäuft. Hr. v. Carmontelle, ein als Porträtiſt geſchätzter Dilettant[25], malte die Künſtlerfamilie allein; das artige Bild wurde auf Grimms Anſtiften von Delafoſſe geſtochen (Beil. XIX).

Dieſe Erfolge waren um ſo höher anzuſchlagen, als in Paris damals die Neigung und Bildung für Muſik keineswegs in der Weiſe wie in den meiſten deutſchen Reſidenzen vorherrſchend war, auch mochten ſie wohl dem Wunderbaren mehr gelten als der Muſik. „Schade" ſagt Grimm „daß man ſich hier zu Lande ſo wenig auf Muſik verſteht".

25 Mad. du Deffand lettr. I p. 207.

L. Mozart berichtet von dem beſtändigen Krieg zwiſchen der franzöſiſchen und italiäniſchen Muſik und die Stellung, welche Grimm in demſelben auf Seiten der Italiäner einnahm, konnte L. Mozart in den mitgebrachten Anſichten nur beſtärken. Die ganze franzöſiſche Muſik war ihm keinen Teufel werth; in der Kirchenmuſik, welche er in der Kapelle des Königs hörte, war alles was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen ſollte, „leer, froſtig und elend, folglich franzöſiſch“. Aber den Chören ließ er Gerechtigkeit widerfahren, deshalb verſäumte er keine Gelegenheit um ſeinen Sohn dieſelben hören zu laſſen[26]. In der Inſtrumentalmuſik begannen die deutſchen Componiſten ihren Geſchmack geltend zu machen, unter ihnen Schobert, Eckart, Hannauer für Klavier, ſo daß Le Grand[27] ſeinen Gout gänzlich verlaſſen habe und Sonaten nach deutſchem Geſchmack componire. Er hofft, in zehn bis funfzehn Jahren werde der franzöſiſche Geſchmack völlig erlöſchen. Was Gluck für eine Revolution hervorbringen würde, war damals freilich noch nicht zu ahnden.

Welchen Eindruck übrigens Paris auf den ſtreng ſittlichen und religiöſen, einfachen aber ſcharf beobachtenden Mann machte, läßt ſich leicht denken. Ueberall gewahrte er, daß der Wohlſtand durch den letzten Krieg tief erſchüttert war, daß man aber dem äußerſten Luxus, der ſich zum Theil auf die abſurdeſte Art zeigte, nicht entſagen wolle, ſo daß weder der Bürgerſtand noch der Adel wohlhabend ſei, ſondern eine geringe Anzahl von Pächtern und Financiers allen Reichthum vereinigen, den ſie meiſtens an „Lucretien, die ſich nicht ſelbſt erſtechen“ verſchwendeten. Mit Entrüſtung ſpricht er von der allgemeinen frivolen Maitreſſenwirthſchaft, von der unnatürlichen Sitte die Kinder aufs Land zur Erziehung zu geben, die den ſittlichen und phyſiſchen Beſtand der Familien untergrabe und prophezeit, daß es dem Staat von Frankreich, wenn Gott nicht ſonderlich gnädig ſei, wie dem ehemaligen perſiſchen Reiche ergehen werde.

Am 10. April 1764 reiſten ſie von Paris ab. In Calais ſah Marianne, wie ſie in ihrem Tagebuch notirt, „wie das Meer ablaufet und wieder zunihmt“. Von da fuhren ſie, da das Paketboot überfüllt war, in einem eigenen Schiff, nicht ohne tüchtig ſeekrank zu werden, nach Dover über; ein gewandter Courier, den ſie von Paris mitge-

26 Man vergleiche was Burney Reiſe I S. 12 f. 16 ff., der auf derſelben Seite ſtand, im Jahr 1770 über die damalige franzöſiſche Muſik im Verhältniß zur italiäniſchen ſagt.

27 Vgl. Schubart Aeſthetik S. 270 f.

nommen hatten, ordnete die Reiſe und wies ſie in London zurecht[28]. Es gelang ihnen ſchon am 27. April ſich bei Hofe hören zu laſſen und die Aufnahme übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Perſonen bezeugte Gnade iſt unbeſchreiblich", ſagt L. Mozart „ihr freundſchaftliches Weſen ließ uns gar nicht denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park ſpazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten ſie uns, grüßten uns nicht nur, ſondern der König öffnete das Fenſter, neigte das Haupt heraus und grüßte lächelnd mit Haupt und Händen, beſonders unſern Maſter Wolfgang". Georg III ſowohl als die Königin Sophie Charlotte intereſſirten ſich für Muſik, der König war ein Kenner und leidenſchaftlicher Verehrer Händelſcher Muſik, die Königin ſang und muſicirte gern ſelbſt; beide hatten deutſchen Sinn und daß die Künſtler Deutſche waren, ſteigerte ihre Theilnahme, wie auch in ſpäteren Jahren J. Haydn bei ihnen eine ehrenvolle und herzliche Aufnahme fand[29]. Schon am 19. Mai wurden ſie wieder an den Hof berufen, wo im vertrauten Cirkel Abends von 6—10 Uhr muſicirt wurde. Der König legte dem „unüberwindlichen" Wolfgang Stücke von Wagenſeil, Bach, Abel und Händel vor, die er prima vista wegſpielte; auf des Königs Orgel ſpielte er ſo, daß man es ſeinem Klavierſpiel noch vorzog; der Königin accompagnirte er eine Arie, einem Flötiſten ein Solo, endlich nahm er die Baßſtimme einer Händelſchen Arie und improviſirte dazu die ſchönſte Melodie. „Es überſteigt alle Einbildungskraft" ſagt der Vater. „Das was er gewußt hat, als wir Salzburg verließen, iſt ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß"; und bald darauf: „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur zwölf Jahre hat; und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu ſagen, Alles in dieſem ſeinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem, wer es nicht ſieht und hört, kann es nicht glauben. Sie ſelbſt, alle in Salzburg wiſſen nichts davon, denn die Sache iſt nun etwas ganz anderes."

Beſondere Freude hatte der Muſikmeiſter der Königin Joh.

28 Den gründlichſten, aus den Quellen geſchöpften Bericht giebt F. Pohl Mozart und Haydn in London. Wien 1867.

29 Griesinger biogr. Notizen über Haydn S. 57 ff.

Chriſtian Bach[30] an dem kleinen Muſiker. Er war, der nächſtjüngſte Sohn Sebaſtians geb. 1735), aus der Schule ſeines Bruders Philipp Emanuel 1754 nach Mailand gegangen, nahm italiäniſche Weiſe an und machte ſich durch mehrere Opern populär. Im Jahre 1762 wurde er als Componiſt an die italiäniſche Oper nach London berufen und hier, beſonders durch zahlreiche Klavierſachen, ungemein beliebt. Heiter und lebensluſtig nahm er es zwar auch mit der Kunſt leicht, war aber gutmüthig und liebenswürdig im Verkehr; das Wohlwollen, welches er Wolfgang bewies, machte dieſen zeitlebens zu ſeinem dankbaren Anhänger. Er muſicirte gern mit dem Knaben; er nahm ihn auf den Schooß und führte mit ihm eine Sonate ſo aus, daß jeder abwechſelnd einige Tacte ſpielte, mit einer Präciſion, daß man glauben mußte, ſie würde von Einem geſpielt; er fing eine Fuge an, die Wolfgang, wenn er abbrach, aufnahm und weiter führte.

Nunmehr glaubte L. Mozart es wagen zu können trotz der nicht günſtigen Saiſon dem großen Publicum „das größte Wunder darzuſtellen, deſſen ſich Europa und die Menſchheit überhaupt rühmen kann", wie es in der Ankündigung hieß. Mit kluger Berechnung war das Concert auf den 5. Juni geſetzt, den Tag nach des Königs Geburtstag, deſſen glänzende Feier auch ein glänzendes Publicum in London verſammelte. Die Speculation gelang, L. Mozart „hatte den Schrecken in drei Stunden 100 Guineen einzunehmen" und konnte eine ſchöne Summe nach Hauſe ſchicken. Am 29. ließ er, um ſich dem engliſchen Publicum zu empfehlen, Wolfgang in einem Concert, das zu einem wohlthätigen Zweck im Saal des Ranelagh-Garten gegeben wurde, „eine vorzügliche Auswahl Muſikſtücke auf dem Klavier und der Orgel vortragen, welche das höchſte Entzücken und Erſtaunen bei den größten Muſikkennern in England erregten". Der glückliche Gang, welchen ihre Angelegenheiten nahmen, wurde durch eine gefährliche Halsentzündung des Vaters unterbrochen, welche ihn beim Zuhauſegehen aus einem bei Lord Thanet gehaltenen Concert überfiel. Er mußte ſich zu ſeiner völligen Erholung am 6. Aug. nach Chelſea begeben, wo er mit ſeiner Familie ſieben Wochen verweilte. Während hier aus Schonung für den Vater kein Inſtrument angerührt werden durfte, machte Wolfgang ſich daran Symphonien für Orcheſter zu ſchreiben, und ſeine Schweſter erzählt[31], wie er zu ihr, die neben ihm ſaß, geſagt habe: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn etwas Rechtes zu thun gebe". Das Horn war

30 Parte mus. mem. I p. 347 ff. Reichardt muſ. Alm. 1796.
31 A. M. Z. II S. 301.

derzeit in England ein beliebtes Instrument und noch einige Zeit hindurch findet es sich in Wolfgangs jugendlichen Compositionen bevorzugt. Die erste Symphonie in Es dur (15 K.) in den drei üblichen Sätzen zeigt mancherlei Correcturen, die der Knabe vornahm, theils die Instrumentation zu verbessern, theils um den allzu raschen Uebergang ins Hauptthema des ersten Satzes angemessener auszuführen. Hervortretende Erfindung wird man nicht erwarten, es sagt schon nicht wenig, daß Form und Zusammenhang überall gewahrt erscheint. Er erhielt sich nun in der Uebung, bei den nächsten Concerten konnte angezeigt werden, daß alle Instrumentalsachen von Wolfgangs Composition seien. Drei Symphonien (17. 18. 19 K.) in B dur (mit 2 Menuets, in der Instrumentation nicht ganz ausgeführt), in Es dur (mit Clarinetten, statt Oboen, und Fagott) und in D dur (mit der Angabe in Londra 1765), welche in die Zeit des Londoner Aufenthalts fallen, offenbaren ein sichtliches Fortschreiten. Die Motive werden bestimmter ausgeprägt, die Stimmführung freier und orchestermäßiger behandelt, auch treten schon einzelne Instrumentaleffecte hervor.

Nachdem sie wieder in die Stadt gezogen waren, wurden sie am 29. Oct. zu Hofe eingeladen, dem vierten Jahrestag der Thronbesteigung des Königs, der bei Hof wie in der Stadt festlich begangen wurde. Leop. Mozart ließ nun als ein Denkmal der königlichen Gnade sechs von Wolfgang componirte Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte auf seine Kosten stechen, welche der Königin mit einer vom 18. Januar 1765 datirten, von ihr mit 50 Guineen honorirten Dedication (Beil. IV, 3) gewidmet wurden[32].

Von nicht geringem Einfluß auf Wolfgangs Ausbildung war die italiänische Oper, welche am 24. Nov. 1764 eröffnet wurde; hier hörte er zuerst Sänger von Bedeutung. Giovanni Manzuoli (geb. in Florenz um 1720), ein berühmter Sopranist und vortrefflicher Schauspieler, war schon 1745 in London gewesen und hatte sich in Madrid, Wien (1760[33]) und in Italien hohen Ruhm erworben. Er war unter sehr glänzenden Bedingungen berufen worden um die Oper zu heben und riß das Publicum durch Stimme und Vortrag zum äußersten Enthusiasmus hin[34]. Er wurde befreundet mit der Familie Mozart und interessirte sich für Wolfgang in dem Grade, daß er ihm freundschaftlich Unterricht im Singen gab. Außer Manzuoli war es

32 Am 20. März 1765 wurden die Sonaten als käuflich angezeigt.
33 Metastasio opp. post. II p. 272.
34 Burney hist. of mus. IV p. 485. Kelly remin. I p. 7.

der namentlich im Vortrage des Cantabile ausgezeichnete Caſtrat Tenducci, den er mit Nutzen auch im freundſchaftlichen Verkehr hörte. So bildete er ſich zum Sänger aus; ſeine Stimme war natürlich die eines zarten Knaben, der Vortrag aber der eines gebildeten Sängers. Als er im folgenden Jahr wieder nach Paris kam, berichtete Grimm, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören ſo wohl benutzt, daß er wenn gleich mit ſehr ſchwacher Stimme, doch mit ebenſo viel Gefühl als Geſchmack ſinge. So früh kam er in den Beſitz der weſentlichen Vorausſetzungen eines großen Componiſten, daß ihm das wie zu einem natürlichen Inſtinct wurde, was gewöhnlich erſt in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit iſt.

In der Faſtenzeit war die Gelegenheit geboten Händelſche Oratorien zu hören, Judas Maccabäus, Samſon, Salomon, Israel in Aegypten, das Alexanderfeſt, der Meſſias kamen damals, zum Theil wiederholt, zur Aufführung. Ohne Zweifel haben Mozarts dieſe Concerte nicht verſäumt, aber wir hören nichts von einer beſonderen Wirkung, welche dieſe Werke auf Wolfgang ausgeübt hätten und noch in ſpäteren Jahren blieb Händel ihm fremd, bis van Swieten ihn damit bekannt machte.

Am 21. Febr. traten die „Wunder der Natur“ wieder in einem mehrmals aufgeſchobenen Concert öffentlich auf. Die Zeit war der politiſchen Verhältniſſe und der Krankheit des Königs wegen nicht günſtig, „andere Plaiſirs“ ſtanden ihnen auch im Wege, die Einnahme fiel nicht ſo günſtig aus, wie gehofft war. Nur nach wiederholten Ankündigungen, welche auf die bevorſtehende Abreiſe „der Wunder der Natur“ hinwieſen, und zu herabgeſetztem Preiſe kam am 13. Mai ein Concert zu Stande. „Es war etwas ganz bezauberndes“ berichtete die Salzburger Zeitung[35] „die vierzehn Jahr alte Schweſter dieſes kleinen Virtuoſen mit der erſtaunlichſten Fertigkeit die ſchwerſten Sonaten auf dem Flügel abſpielen und ihren Bruder auf einem anderen Flügel ſolche aus dem Stegreif accompagniren zu hören.“ Auch ſpielte Wolfgang auf einem Flügel mit zwei Manualen und Pedal, welchen der Inſtrumentenmacher Tſchudi für Se. Kön. Preußiſche Majeſtät gebaut hatte[36] und froh war „ſeinen außerordentlichen Flügel durch den außerordentlichſten Klavierſpieler dieſer Welt das erſte mal ſpielen zu laſſen.“ Von da an lud L. Mozart wiederholt das Publicum ein, die jungen Wunder privatim zu

35 Europ. Zeitg. 1765 Nr. 63, 6. Aug.
36 Burney Reiſe II S. 104 f.

hören und zu prüfen, täglich von 12 bis 2 Uhr, anfangs in ihrer Wohnung, später in einem Gasthof, nicht des ersten Ranges. Als etwas Außerordentliches wurde verheißen, daß beide Kinder zu vier Händen auf demselben Klavier mit verdeckten Tasten spielen würden. Auch componirte Wolfgang hier sein erstes Stück für vier Hände; nach L. Mozart gab es bis dahin nirgends eine vierhändige Sonate.

Eine solche, wiederholte und gewissenhafte Prüfung der Fähigkeiten und Leistungen des Wunderkindes nahm im Juni ein als Rechtsgelehrter und Naturkundiger geachteter Mann Daines Barrington vor und erstattete darüber ausführlichen Bericht[37]. Gewissenhaft hatte er sich einen Taufschein Wolfgangs verschrieben, um über sein Alter sicher zu sein und sich überhaupt zuverlässige Nachrichten von ihm verschafft. Außer den gewöhnlichen Probestücken, schwierige Klaviersachen a vista zu spielen und aus einer ihm unbekannten Partitur sicher und geschmackvoll zu singen und zu begleiten, veranlaßte er ihn zu einer Improvisation. Er bat den Knaben ihm einen Liebesgesang zu improvisiren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper singen möchte. Sogleich begann dieser einige Worte herzusagen, welche einem einleitenden Recitativ entsprachen, denen darauf ein Musikstück folgte auf das Wort affetto (Liebe) componirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören auf das Wort perfido (Treuloser) componirt, wobei er in eine solche Begeisterung gerieth, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß diese improvisirten Compositionen, wenn auch nicht staunenswerth, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, daß nicht bloß die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Composition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern daß auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich productiv machte. Interessant ist es hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, welches sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen leidenschaftlichen Stimmung

37 Philosophical transactions 1770 Vol. XL, wiederholt in Barrington, miscellanies on various subjects (Lond. 1781) p. 279 ff.

bereits die feſte Form zu geben weiß. Den Beleg dazu giebt eine in London 1765 componirte Tenorarie Va dal furor portata (21 K.), welche in der regelrechten Dacapoform knapp ausgeführt zwar keine Originalität aber Sinn für charakteriſtiſchen Ausdruck verräth.

In der letztern Zeit ihres Aufenthalts beſuchten ſie auch das britiſche Muſeum, deſſen naturhiſtoriſche und ethnographiſche Merkwürdigkeiten Marianne ſich notirte. Auf einen ihm ausgeſprochenen Wunſch ſchenkte Wolfgang dem Muſeum nicht allein ſeine gedruckten Sonaten, ſondern auch eine handſchriftliche Compoſition (20 K.)[38]. Es iſt ein kurzes vierſtimmiges Madrigal God is our refuge, deſſen Melodie vielleicht eine gegebene war. Dann iſt jedenfalls die Bearbeitung ein merkwürdiger Beweis, nicht allein von dem Geſchick des Knaben, ſondern von ſeiner Fähigkeit eine eigenthümliche Form aufzufaſſen und wiederzugeben[39].

Am 24. Juli 1765 verließen ſie London, blieben einen Tag in Canterbury und hielten ſich bis zu Ende des Monats auf dem Landgut Boure bei Horatio Man auf. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländiſchen Geſandten, welcher den dringenden Wunſch der Prinzeſſin Caroline von Naſſau-Weilburg ausſprach, die Kinder zu hören, entſchloß ſich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in ſeinem Plane lag. Wahrſcheinlich betont L. Mozart dieſe dringende Einladung um ſein langes Ausbleiben dadurch zu entſchuldigen. Sein Urlaub war längſt abgelaufen, man drang wiederholt in ihn ſeine Rückkehr zu beſchleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, was er mit Gott angefangen habe auch mit deſſen Hülfe auszumachen. „Ich hoffe, es wird alles gut werden, wenn die Häftel dran kommen," ſchreibt er „Gott verläßt keinen ehrlichen Deutſchen". Auf der Reiſe wurde Wolfgang in Lille von einer Krankheit befallen, welche ſie zu einem vierwöchentlichen Aufenthalt nöthigte, und von der er in Gent, wo er auf der großen neuen Orgel in der Bernhardinerkirche ſpielte, noch nicht wieder völlig hergeſtellt war. Anfang September im Haag angelegt, fanden ſie beim Prinzen von Oranien und ſeiner Schweſter der Prinzeſſin von Weilburg die gnädigſte Aufnahme.

38 F. Pohl A. M. Z. 1863 S. 853 ff., Notenbeil. II.

39 Das Dankſchreiben vom 19. Juli 1765 lautet: Sir, I am ordered by the standing committee of the trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the musical performances of your very ingenious son, which You were pleased to make them, and to return You their thanks for the same. — M. Maty, Secretary.

Allein hier wurde im October die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der sie Wochenlang darnieder lag, sie phantasirte heftig und wurde aufgegeben, so daß man sie mit den Sterbesacramenten versah. „Hätte Jemand die Unterredungen gehört", schreibt der Vater „die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeugten, so würde er nicht ohne nasse Augen geblieben sein, da inzwischen Wolfgang sich in einem anderen Zimmer mit seiner Musik unterhielt". Auch versäumten sie nicht in Salzburg Messen für Marianne lesen zu lassen. Am Sonntag, da sie ganz schlecht war, las Leopold das Evangelium „Domine descende, Vater meine Tochter stirbt", da begann Prof. Schwenckel, welchen die Prinzessin von Weilburg sandte, eine neue Cur, welche so günstig verlief, daß ihn nach einiger Zeit das Sonntagsevangelium: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen" mit guter Zuversicht erfüllte. Kaum war der Vater aus dieser Angst befreit, als seine Fassung auf eine noch härtere Probe gestellt wurde. Wolfgang wurde von einem hitzigen Fieber befallen, das ihn mehrere Wochen sehr elend machte. Bei der Krankenpflege leistete ein Pater Vincenzo Castiglione gute Dienste, der dreißig Jahre in England und Holland den Medicus gemacht hatte und sich nun auf L. Mozarts Zureden entschloß, wieder als Geistlicher in seine Heimath zurückzugehen. Auch die Krankheit konnte die geistige Regsamkeit des Knaben nicht lähmen. Man mußte ihm, da er noch das Bett hütete, ein Brett über sein Lager legen, auf welchem er schreiben konnte; und selbst als die kleinen Finger noch ihren Dienst versagten, ließ er sich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Eine Sopranarie Conservati fedele (23 K.), welche im Januar 1766 im Haag für die Prinzessin geschrieben wurde, zeigt bei einer angenehmen fließenden Melodie auch einzelne, durch harmonische Wendungen glücklich ausgedrückte Züge von Charakteristik. Noch in demselben Monat konnten sie sich nach Amsterdam begeben, wo sie vier Wochen zubrachten. Wolfgang ließ sich in zwei Concerten hören, in denen nur Instrumentalmusik von seiner Composition aufgeführt wurde. Zum Belege dient eine Symphonie in B dur in drei Sätzen (22 K.), welche noch im Haag fertig geworden war, die außer der abgerundeten Periodisirung schon bemerkenswerthe Ansätze thematischer Bearbeitung zeigt. Obgleich in den Fasten alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, erlaubte man doch diese Concerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieser Kinder zu Gottes

Preis diente" — eine Reſolution, die dem ſtrengen Katholiken, wiewohl ſie von Reformirten erlaſſen war, fromm und beſonnen erſchien.

Von da riefen ſie die Feſtlichkeiten bei der Inſtallation des am 8. März 1766 majorenn gewordenen Prinzen von Oranien wieder in den Haag zurück. Wolfgang war aufgefordert worden, ſechs Sonaten für Klavier und Violine für die Prinzeſſin von Weilburg zu componiren, welche mit einer Dedication an dieſelbe geſtochen wurden (26 bis 31 K.). Außerdem mußte er neben mehreren Arien für die Prinzeſſin andere „Kleinigkeiten" ſchreiben, die gleich gedruckt wurden, darunter Klaviervariationen über eine Arie, die zur Inſtallationsfeier gemacht war, (24 K.) und über eine andere Melodie, „die in Holland durchaus von Jedermann geſungen, geblaſen und gepfiffen wird". Das war das von Philipp von Marnix (geſt. 1598) auf den Prinzen von Oranien (geſt. 1584) gedichtete und componirte Lied Wilhelmus von Naſſau[40] das bald weithin verbreitet war[41], in Holland aber das eigentliche Nationallied wurde. Mattheſon führt es als Beiſpiel eines volksthümlichen Heldenliedes an, welches das Volk zu großen Thaten begeiſtert habe und im Kriege wie bei der Feier des Friedens 1749 eine bedeutſame Rolle geſpielt habe[42]. Es kam daher auch bei den Inſtallationsfeierlichkeiten gebührend zu Ehren. Für ein dabei gegebenes Concert componirte Wolfgang ein Orcheſterſtück nach Art eines Concerto grosso, in welchem neben anderen Inſtrumenten auch das Klavier obligat auftrat, unter dem Titel Galimathias musicum. Skizzen dazu von Wolfgangs Hand geſchrieben, hie und da vom Vater nachgebeſſert, haben ſich erhalten (32 K.)[43]. Außer einem leicht imitirten Andante das als Einleitung diente, ſind es 13 in Tact und Tempo wechſelnde, meiſt nur zweitheilige Sätze, die zum Theil erſt angelegt ſind. Abwechslung der Inſtrumentation iſt unverkennbar, mit beſonderer Vorliebe ſind die Hörner bedacht, auch tritt ein Satz hervor, der ganz realiſtiſch den Dudelſack nachahmt. Den Schluß macht ein langer ausgeführter Satz über den erſten Theil des Volksliedes, welches

40 Hoffmann von Fallersleben Horae belgicae II p. 96 ff.

41 Grenzboten 1864, III S. 128 f.

42 Mattheſon Mithridat S. 12 f., abgedruckt im Weimar. Jahrb. IV S. 162 ff.

43 Die Compoſition ſelbſt ſoll kürzlich in Paris aufgefunden ſein.

theils fugirt, theils in freier Imitation durchgearbeitet wird, wobei die noch unsichere Hand des Knaben natürlich hervortritt. Man sieht aber, er wurde schon vollgültig als Componist angesehen. Auch dem Vater widerfuhr eine schmeichelhafte Auszeichnung; man übersetzte seine Violinschule ins Holländische und widmete sie zur Installationsfeier dem Prinzen von Oranien [44]. Der Verleger überbrachte sie Leopold Mozart in Begleitung des Organisten, der Wolfgang einlud, auf der berühmten großen Orgel in Harlem zu spielen, was auch den folgenden Tag geschah.

Endlich reisten sie über Mecheln, wo sie ihren alten Bekannten den Erzbischof, Johann Heinrich Graf von Frankenberg, besuchten, nach Paris, und trafen dort am 10. Mai in einer von Freund Grimm besorgten Wohnung ein. Man fand, wie dieser berichtet, dort sowohl die Tochter als besonders den Sohn ungemein vorgeschritten; allein das Interesse des Publicums, welches mehr dem wunderbaren Phänomen so jugendlicher Virtuosität galt als der ungleich bedeutenderen Entwickelung eines außerordentlichen Genies, scheint doch nicht in gleichem Maße rege gewesen zu sein wie bei ihrem ersten Aufenthalt. Indessen mußten sie wiederholt in Versailles bei Hofe spielen; die Prinzessin von Orleans, spätere Herzogin von Condé, rechnete es sich zur Ehre Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Composition zu überreichen [45]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der braunschweigische Achilles, wie ihn Winckelmann nennt [46], den die Lorbeern des siebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, suchte sie hier auf. „Er ist ein sehr angenehmer schöner freundlicher Herr" schreibt L. Mozart „und bei seinem Eintritt fragte er mich gleich, ob ich der Verfasser der Violinschule wäre". Er war nämlich nicht bloß ein Mann von Einsicht und feinem Geschmack in der Musik, sondern spielte so gut Violine, „daß ein Musicus von Profession dadurch sein Glück machen könnte" [47]. Ueber Wolfgang sagte er, daß viele Kapellmeister stürben ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt schon könnte. In der That bestand er Wettkämpfe mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf der Orgel, dem Klavier, im Impro-

44 Mozart Grondig Onderwys in het behandelen der Violin met 4 Konst-Plaaten en een Tafel. Harlem 1766. 4.

45 Nissen hat dasselbe mitgetheilt S. 114 ff.

46 Winckelmanns Briefe III S. 95. 98. 104. Vgl. Goethe Briefe an Fr. v. Stein III S. 96 f.

47 Burney Reisen III S. 258.

viſiren, aus denen er als Sieger oder wenigſtens in allen Ehren hervorging. Am 12. Juni componirte er ein kleines Kyrie für vierſtimmigen Chor mit Begleitung von Saiteninſtrumenten (33 K. Notenbeil. III), das zwar knapp und einfach iſt, aber in ſeiner Haltung und Stimmung wie in dem reinen Wohlklang beſtimmter auf den ſpäteren Mozart hinweiſt, als die meiſten Compoſitionen der Knabenzeit.

Am 9. Juli verließen ſie Paris, begaben ſich zunächſt auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund verſammelt waren, dann nach Lyon. Hier lernten ſie während eines Aufenthaltes von vier Wochen einen Kaufmann Meurikofer kennen, der Wolfgang wiederholt den Spaß machen mußte ein italiäniſches Lied mit der Brille auf der Naſe zu ſingen. In Genf, wo ſie alles in Unruhe fanden, blieben ſie nicht, in Lauſanne mußten ſie auf Bitten vornehmer Herrſchaften, namentlich des Prinzen Ludwig von Würtemberg (Bruders des Herzog Karl), der ſie ungemein freundſchaftlich behandelte, fünf Tage bleiben; von da ging es nach Bern, wo ſie acht und nach Zürich, wo ſie vierzehn Tage verweilten. Hier verlebten ſie in der Geßnerſchen Familie frohe Tage und ſchieden mit ſchwerem Herzen. Unter anderen Büchern, welche man ihnen dort als Andenken verehrte, ſchenkte Salomon Geßner ihnen ſeine Werke mit folgender Zuſchrift:

Nehmen Sie, wertheſte Freunde, dies Geſchenk mit der Freundſchaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig ſein mein Andenken beſtändig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die beſten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; ſie ſeyen ſo glücklich, als außerordentlich ihre Verdienſte ſind! In der zarteſten Jugend ſind ſie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergeſſen Sie alle nie den Freund, deſſen Hochachtung und Liebe für Euch ſein ganzes Leben durch ſo lebhaft ſeyn werden als heute.

Salomo Gesner.

Zürich den 3. Weinmonat 1766.

Ueber Winterthur und Schafhauſen, wo ſie vier Tage angenehm zubrachten, reiſten ſie nach Donaueſchingen, wo der Fürſt Joſeph Wenzeslaus von Fürſtenberg ſie ſchon erwartete und durch ſeinen Muſikdirector Martelli empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal Abends von 5—9 Uhr Muſik, wo ſie jederzeit etwas Beſonderes aufführten; reich beſchenkt entließ ſie der Fürſt, durch den Abſchied bis zu Thränen gerührt. In Biberach veranlaßte Graf Fugger von Babenhauſen, daß Wolfgang auf der Orgel

einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann unternahm, der nur zwei Jahr älter als Wolfgang durch seine musikalischen Leistungen großes Aufsehen erregte. „Jeder that sein Aeußerstes um dem andern den Vorzug streitig zu machen und für beide fiel der angestellte Wettstreit sehr rühmlich aus“[48]. Dann gingen sie über Ulm, Günzburg und Dillingen nach München. Am 8. Nov. angelangt stellten sie sich am folgenden Tage dem Kurfürsten bei Tafel vor. Wolfgang mußte gleich neben ihm auf der Tafel auf ein Thema von einigen Tacten, das der Kurfürst ihm vorsang, ein Stück mit Bleistift componiren, welches dieser dann im Cabinet zu allgemeinem Erstaunen vorspielte. Ein Unwohlsein, von welchem Wolfgang hier befallen wurde, scheint eine Reise nach Regensburg, zu der sie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

3.

Studien in Salzburg.

Leopold Mozart konnte mit dem Erfolg seiner Reise zufrieden sein; das außerordentliche Talent seiner Kinder hatte allgemeine Bewunderung gefunden[1], Ehrenbezeugungen aller Art waren ihnen im reichen Maße zu Theil geworden, und nachdem er drei Jahre lang mit seiner ganzen Familie auf Reisen gewesen war, brachte er noch einen nicht unbeträchtlichen Gewinn mit heim[2]. Trotz wiederholter, zum Theil schwerer Krankheiten, welche die Kinder unterwegs zu bestehen hatten, kamen sie gesund und wohlbehalten nach Salzburg zurück, und, was nicht weniger sagen wollte, ungeachtet der außerordentlichen Erlebnisse dieser langen Reise brachten sie den kindlichen einfachen Sinn wieder in das väterliche Haus. Der kleine Orpheus

48 Christmann musik. Corresp. 1790 S. 164.

1 Bewundernde Berichte geben die Historisch moralischen Belustigungen des Geistes (Hamb. 1765), Stück VII. Aristide ou le Citoyen, XVI. discours du 11. Oct. 1766 (Lausanne). Hiller wöch. Nachr. 1766 I S. 174.

2 Wem es Vergnügen macht, der kann aus den verschiedenen Angaben L. Mozarts noch theilweise zusammenrechnen, wieviel er einnahm und verbrauchte. An Pretiosen und Bijouterien hatten die Kinder soviel geschenkt bekommen, daß sie damit hätten einen Handel anlegen können.

ritt auf dem Stock seines Vaters im Zimmer umher und sprang mitten im Phantasiren vom Klavier auf, um mit seiner Lieblingskatze zu spielen. Dabei verriethen auch allerdings seine Spiele mitunter seinen regsamen Geist. Während der Reise dachte er sich ein eigenes Königreich aus, welches er das Königreich Rücken nannte; es war von Kindern bewohnt, deren König er war und er war unerschöpflich im Erfinden immer neuer Herrlichkeiten, mit denen er Land und Unterthanen begabte. So klar waren seine Vorstellungen von diesem eingebildeten Reiche, daß ein Bedienter eine Karte entwerfen mußte, für deren Ortschaften er die Namen angab[3]. Ein Lieblingsgedanke, der ihn viel beschäftigte, war es eine Oper zu schreiben, die von lauter jungen Salzburgern ausgeführt werden sollte, deren Verzeichniß er mit seinem Vater entwarf. Auch sein weiches Herz verläugnete sich nie. Unterwegs fing er beim Erwachen an zu weinen und gab nach der Ursache befragt zur Antwort, er sehne sich so sehr nach den Freunden in Salzburg, die dann alle aufgezählt wurden. Als er hörte, daß der Sohn Hagenauers Dominicus ins Kloster gegangen sei, brach er in Thränen aus, weil er sich einbildete, er würde ihn nun nie wieder zu sehen bekommen. Als man ihn darüber beruhigt hatte, nahm er sich vor gleich nach seiner Heimkehr zu ihm nach St. Peter zu gehen, sich von ihm Fliegen fangen zu lassen und mit ihm Pölzl zu schießen.

Wiederum überraschte der Knabe durch treffende Einfälle, die von Selbstgefühl zeigten. Ein vornehmer Herr in Salzburg, der sich mit ihm unterhielt, war in Verlegenheit wie er ihn anreden sollte. Sie schien ihm zu viel für das kleine Kind, Du zu wenig für den kleinen Künstler; er nahm daher zu dem in solchen Fällen beliebten Wir seine Zuflucht. Als er demnach anfing: „Wir sind in Frankreich und England gewesen — wir haben uns bei Hofe vorstellen lassen — wir haben Ehre eingelegt —“ unterbrach ihn Mozart lebhaft: „Aber ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben“.

Indessen kam der Vater doch nicht ohne Besorgniß zurück. Er kannte die Salzburger Verhältnisse und war nicht gewiß, ob man ihm dort eine Stellung geben würde, die es ihm möglich machte seine Kinder so zu erziehen, wie ihr Talent es verlangte: dies erkannte er als seine erste Pflicht. In diesem Sinne schreibt er kurz vor der Heimkehr an Hagenauer:

3 So erzählt die Schwester (A. M. Z. II S. 300).

Es kömmt darauf an daß ich zu Hauſe eine Exiſtenz habe, die beſonders für meine Kinder zweckgemäß iſt. Gott (der für mich böſen Menſchen allzugütige Gott) hat meinen Kindern ſolche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derſelben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, iſt auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie koſtbar die Zeit für die Jugend iſt, ſo weiß ich es jetzt. Es iſt Ihnen bekannt daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt ſind: ſollten ſie aus Entſchuldigung, daß eins oder das andere z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit ſie verhindert, ſich an müſſige Stunden gewöhnen, ſo würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit iſt ein eiſern Pfad (Hemd) und Sie wiſſen auch ſelbſt, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns ſo, daß wir ganz gern unſere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigſtens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man ſie nicht, ſo habe ich keine Schuld. Doch wird man ſie nicht umſonſt haben.

Denn das verbot ihm doch auch ſeine Lebensklugheit ein Pfund in Salzburg zu vergraben, das ſo vortreffliche Zinſen zu tragen vermochte.

Der ruhige Aufenthalt von beinahe einem Jahr, welchen L. Mozart mit ſeinen Kindern in Salzburg machte, wurde auf die ſtetige Ausbildung im Mechaniſchen und vielleicht noch mehr in der Compoſition verwendet. Wie weit dieſe Studien ſich erſtreckten, iſt nicht genauer anzugeben; der ernſte und tüchtige Sinn des Vaters, der wohl einſah, daß das Genie doppelte Arbeit und Anſtrengung bei ſeiner Ausbildung verlangt und leiſtet, bürgt dafür daß die Studien des Knaben gründlich und methodiſch waren. Im Mozarteum zu Salzburg wird ein Heft mit Uebungen im Generalbaß und Contrapunkt aufbewahrt, das keine Jahreszahl trägt, aber in dieſe Zeit des erſten Unterrichts fallen muß. Auf die Intervalle und Tonleitern folgt eine lange Reihe kleiner Aufgaben, eine gegebene Melodie meiſt dreiſtimmig harmoniſch und nach den verſchiedenen Gattungen des einfachen Contrapunktes (nota contra notam; duae, quatuor notae contra notam; cum ligaturis; floridum) auszuführen. Die als Cantus firmus gewählten Choralmelodien ſind Fux's Gradus ad Parnassum entnommen, der ohne Zweifel dem Unterricht zu Grunde gelegt wurde[4]. Die Aufgaben, Correcturen und kurzen Bemerkungen ſind meiſt von der Hand des Vaters, die Ausarbeitung oder auch die Reinſchrift der corrigirten Aufgaben hat natürlich Wolfgang geſchrieben, dabei hat er ſich einmal den Spaß gemacht, die Stimmen als il Sign. d'Alto, il marchese

4 Leop. Mozart, der in der theoretiſchen Litteratur wohl bewandert war, beſaß, wie wir zufällig wiſſen, die lateiniſche Originalausgabe (Wien 1725).

Tenore, il duca Basso zu bezeichnen. Den Erfolg lassen uns die noch vorhandenen Compositionen aus dieser Zeit schätzen.

Der Erzbischof, welcher an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang bei sich einschließen ohne daß er Jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium componiren, zu welchem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Composition, welche Billigung und bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall erhielt.

Das Oratorium (35 K.) welches ohne Zweifel für die Fastenzeit 1767 bestimmt war, ist in Salzburg 1767 gedruckt unter dem Titel:

Die Schuldigkeit, des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12 V. 30 Du sollst den Herrn deinen Gott lieben von ganzem deinem Herzen, von deiner ganzen Seele, von deinem ganzen Gemüth und aus allen deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W.[5]

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzard, alt 10 Jahr.

Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Haiden, Hochfürstl. Concertmeistern.

Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist und Organisten.

Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald.

Singende:

Ein lauer und hinnach eifriger Christ: Herr Josef Meisner.

Der Christen-Geist: Herr Anton Franz Spitzeder.

Der Weltgeist: Jungfer Marie Anna Tesemayrin.

Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Marie Magdalena Lippen.

Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Marie Anna Braunhoferin.

Nach dem Vorbericht gab die Erwägung, „daß kein gefährlicherer Seelenzustand sey, als die Lauigkeit in dem Geschäfte des Heils" Veranlassung zu der musikalischen Vorstellung, „wodurch man zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen, sondern das Gemüth nützlich zu unterhalten gedachte".

„In dem ersten Theile wird das Gedächtniß und der Verstand des lauen Christen durch den unermüdeten und liebevollen Eifer des christlichen Tugendgeistes unter dem Beystand göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget: in dem zweyten Theil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Will zur Ergebung bereit gemacht, und

5 Nach Köchels wahrscheinlicher Vermuthung Joh. Adam Wieland, geb. 1710, seit 1734 Curat, 1766 Vicar in Gotting und Anthering, 1767 Pfarrer in Friedorfing, gest. 1774.

endlichen dieſer in dem dritten Theil von der ihm noch anklebenden Furcht und Wankelmuth vollkommen befreyet und gewonnen".

Die Ausführung in Verſen, reichlich mit lateiniſchen Bibelſprüchen nach damaliger Sitte garnirt, hat ganz den proſaiſch-bombaſtiſchen Charakter jener Zeit, wie einzelne Anführungen zur Genüge zeigen werden.

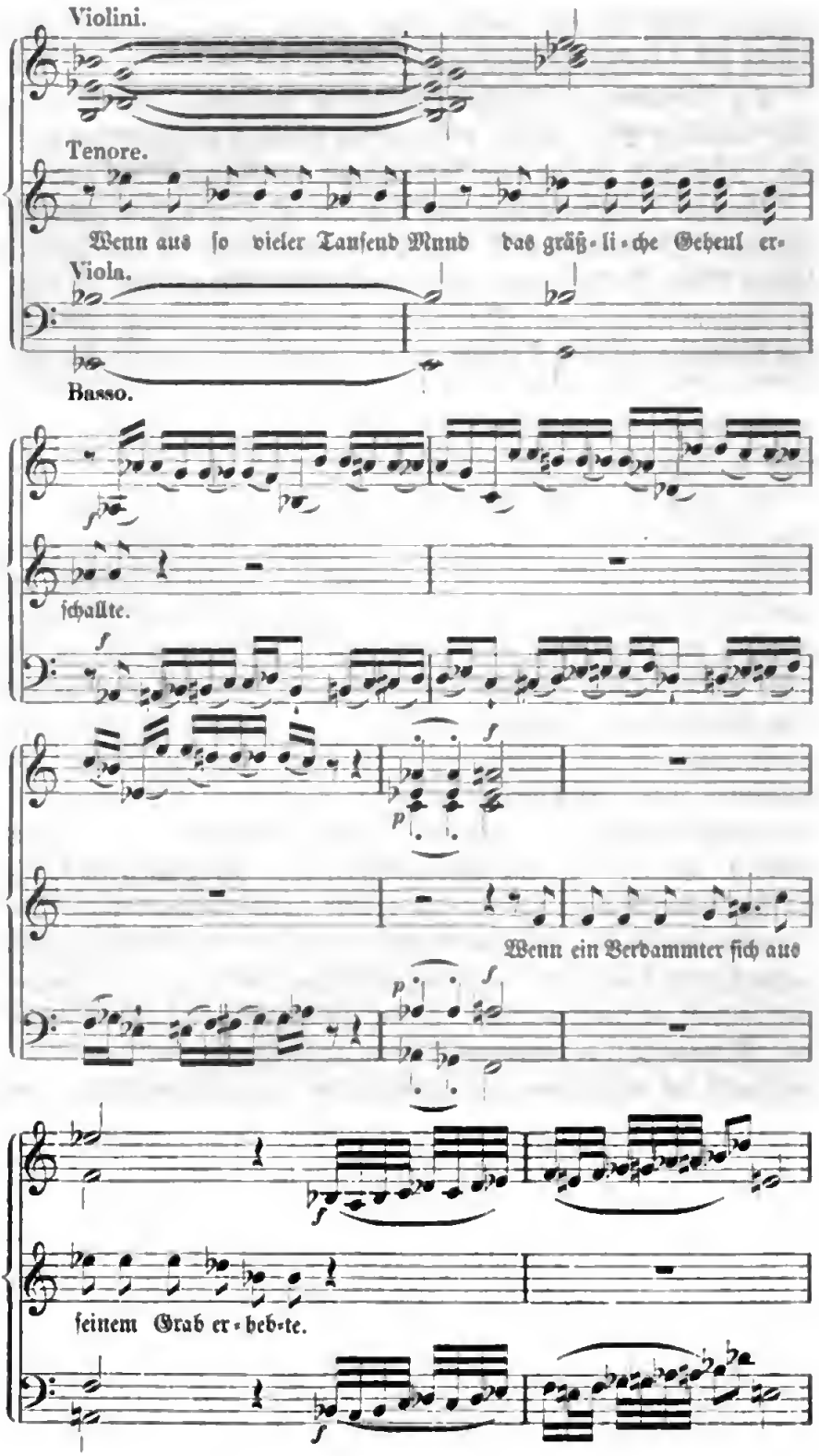
Mozarts Originalpartitur[6] hat den von des Vaters Hand geſchriebenen Titel **Oratorium di Wolfgango Mozart composto nel mese di Marzo 1766.** Da ſie damals noch in den Niederlanden waren, iſt wohl ein Irrthum anzunehmen. Die Jahreszahl 1766 wird dadurch beſtätigt, daß Wolfgang auf dem Textbuch „alt 10 Jahr" heißt: er wird ſich alſo wohl gleich nach ſeiner Rückkehr in den letzten Wochen des Jahres 1766 an die Arbeit gemacht haben. Im März des folgenden Jahres wird dann die Aufführung Statt gefunden haben.

Die Partitur, welche 208 Seiten füllt, trägt in der unſicheren, mit ausgewiſchten Dintenflecken reichlich verzierten Notenſchrift, in dem mühſam in ſalzburgiſcher Orthographie gekritzelten Text der Arien — denn den langen Recitativen hat eine andere feſte Hand die Worte untergelegt — die unverkennbaren Züge der Knabenarbeit, aber auch nur in dieſen Aeußerlichkeiten, in der Muſik ſelbſt zeigt ſich davon keine Spur. Das Ganze hat den Zuſchnitt und Stil der italiäniſchen Oratorien, deren Formen hier mit vollkommener Sicherheit gehandhabt ſind. Die Einleitung bildet eine Sinfonia in einem zweitheiligen Allegroſatz, der zwar knapp gehalten iſt, und keine eigentliche thematiſche Verarbeitung aufweiſt, aber beſtimmt und wohl gegliedert iſt. Der Dialog iſt durch ein Secco-Recitativ wiedergegeben, welches durchgehends richtige Declamation und in einzelnen Zügen einen feinen Sinn für wahren treffenden Ausdruck zeigt, der bezeichnender für das ſelbſtändige Auffaſſungsvermögen iſt als ſelbſt die allerdings ſtaunenswerthe formale Geſchicklichkeit. Mitunter tritt bei gehobener Stimmung begleitetes Recitativ ein und hier macht ſich ein Streben nach Charakteriſtik, die freilich meiſtens vom Wortausdruck ausgeht, geltend, welche ſehr draſtiſche Mittel nicht verſchmäht. So haben nach den Verſen

> und der Verkehrte will ſich bald ergeben,
> wenn ihnen fühlbar ſollte vor ihnen ſchweben
> das Pein- und Schreckenbild des offnen Höllengrund

die folgenden, nachdem ſie ſchon als Secco-Recitativ hingeſchrieben waren, den ſtark geſteigerten Ausdruck bekommen

6 Das Autograph iſt in der Royal Library in Windſor aufgefunden von F. Pohl, der über das Werk berichtet A. M. Z. 1865 S. 225 ff.


Violini.
Tenore.
Wenn aus ſo vieler Tauſend Mund das gräß-li-che Geheul er-
Viola.
Basso.
ſchallte.
Wenn ein Verdammter ſich aus
feinem Grab er-heb-te.

Den muſikaliſchen Haupttheil bilden natürlich die Arien, drei für Tenor und 4 für Sopran. Sie ſind alle in der üblichen Form eines ausgeführten, nach einem kurzen Mittelſatz wiederholten Satzes, mit langen Ritornells, der Ausdehnung wie dem Charakter nach, in der ebenfalls allgemein gewordnen Abwechslung, verſchieden. Kaum irgendwo wird man die unerfahrene Hand des Schülers gewahr, überall tritt völlige Sicherheit in der Form und der Wirkung hervor, man ſieht, er hat mit Nutzen gehört. Tritt das Werk in die Reihe der meiſten ähnlichen jener Zeit ohne gegen dieſelben abzufallen, ſo zeichnet es ſich auch vor ihnen nicht durch Originalität aus. Es giebt die im Allgemeinen üblich gewordene italiäniſche Weiſe wieder, wiewohl im Einzelnen eine gewiſſe ſentimentale Färbung des Ausdrucks hervortritt, die ſchon der deutſche Text hervorrief, wie ſie ähnlich beſonders bei Graun bemerklich iſt. Die Melodien ſind einfach und wohlgebildet, und zeigen hie und da ſchon reinere und edlere Contoure, feineren Ausdruck tieferer Empfindung, wie in der zweiten Sopranarie die Stelle „du wirſt von deinem Leben genaue Rechnung geben", die nachher im Recitativ mit guter Wirkung benutzt iſt. Bei den im Ganzen mäßigen Coloraturen hat der Vater meiſtens nachgeholfen. Entſchieden über das Niveau der übrigen erhebt ſich die dritte Tenorarie:

Manches Uebel will zuweilen,
Eh' dies kann der Balſam heilen,
Erſtlich Meſſer, Scheer und Glut:
Jener Ruff, der dich erweckte,
Jene Stimme, die dich ſchreckte,
War dir nöthig, war dir gut.

Dieſe wenig begeiſternden Worte haben zu einem Muſikſtück Veranlaſſung gegeben, das durch den gleichmäßig feſtgehaltenen Ausdruck einer weichen innigen Stimmung in ſchön geführter Melodie, welche durch gewählte Harmonie und wirkſame Inſtrumentation gehoben wird, ein trefflich abgerundetes Ganze bietet, das ganz unverkennbar die Spuren des ſpäteren, eigentlichen Mozart verräth. Auch muß dieſe Arie ihm ſelbſt beſonders gelungen erſchienen ſein, denn er hat ſie, wie wir ſehen werden, für ſeine erſte Oper verwendet. Den Schluß des Oratoriums macht ein Terzett zwiſchen zwei Sopranen und Tenor, gefällig und mit leichter imitatoriſcher Bewegung der Stimmen. Das Orcheſter iſt das damals gewöhnliche, außer den Saiteninſtrumenten Fagotts, die ſelten ſelbſtändig auftreten, zwei Hörner, zwei Oboen, die einmal durch zwei Flöten vertreten werden. Sie ſind nach damals

üblicher Weiſe geſchickt verwendet ohne Anſpruch auf Virtuoſität, nur die zweite Tenorarie iſt von einer obligaten Altpoſaune begleitet, was durch eine Hinweiſung im Text auf die Donnerworte, welche in die Seele dringen und Rechenſchaft fordern, motivirt iſt[7].

Für die Faſtenzeit war auch offenbar eine kleinere zweiſtimmige Cantate beſtimmt, welche den einfachen Titel Grab-Muſic 1767 trägt (42 K.). Es iſt ein Geſpräch zwiſchen der Seele und einem Engel, und der Text klingt ganz nach einem Salzburger Localpoeten. Die Seele iſt einer Baßſtimme zugetheilt, welche in dem Oratorium nicht beſchäftigt war. Die Cantate beginnt ohne weitere Einleitung mit einem Recitativ der Seele

Meines Jeſu göttlichs Herz
das reget ſich nicht mehr
und iſt von Blut und Leben leer.

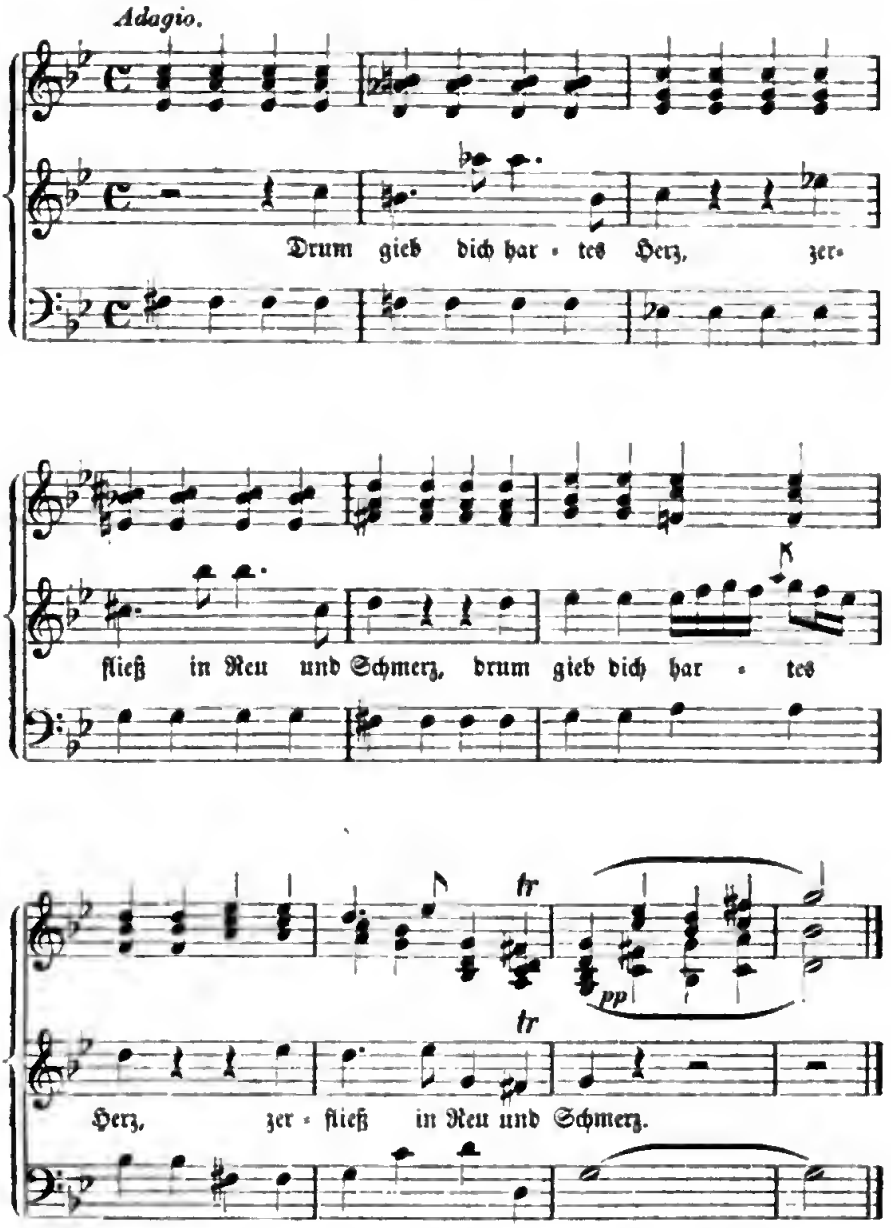
Was für ein hartes Eiſen
könnt dieſes ſüßeſte und allerliebſte Herz zerreißen!

worauf die Arie folgt

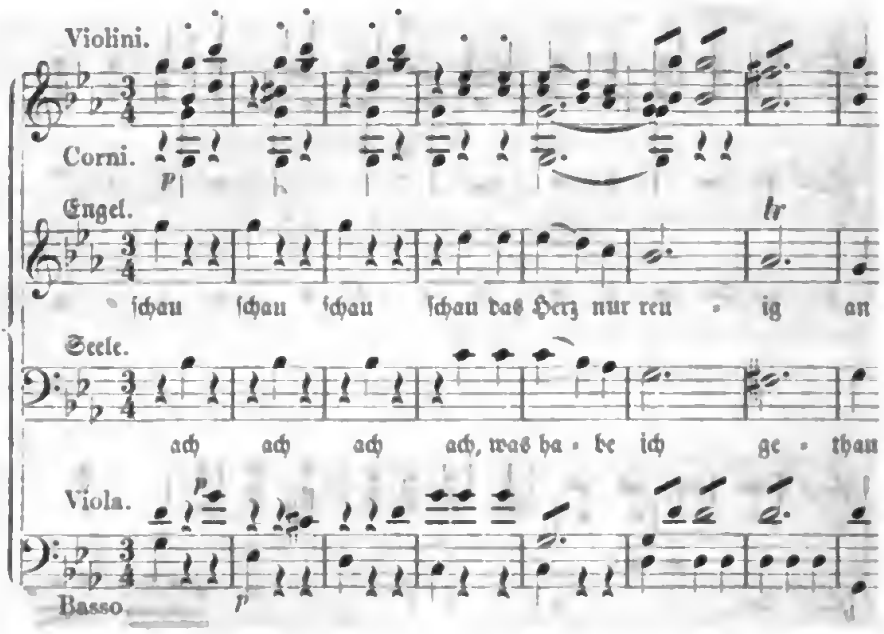
Felſen ſpaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne, Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
ſchlaget über dem zuſammen,
der durch die verruchte That
dieſes Herz verwundet hat.

Hier hat ſich Wolfgang ergangen dem lärmenden Pathos des Textes einen im Detail malenden Ausdruck in der Singſtimme wie im Orcheſter zu geben, mit all' den Mitteln, durch welche eine Bravourarie für den Baß damals ausgeſtattet wurde, die mit großem Geſchick gehandhabt ſind. Es läßt ſich nicht bezweifeln, daß dieſe Arie damals großen Effect gemacht haben wird, wiewohl jetzt die Geſchmackloſigkeit vorwiegt. Im Gegenſatz dazu hat die darauf folgende Sopranarie des Engels, welche mit der Mahnung ſchließt:

7 Auch in Leop. Mozarts lauretaniſcher Litanei in Es-dur iſt das Agnus ein Solo mit obligater Altpoſaune.



einen weichen, nicht unangenehm ſentimentalen Gefühlsausdruck, der im Schlußduett dem Text gemäß mehr beruhigt iſt. Doch kommen auch hier Spielereien vor:



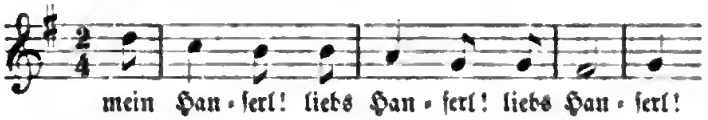
welche damals, weil ſie der entſprechende Ausdruck einer nicht einfach natürlichen Empfindung waren, in der Muſik wie in der Poeſie als vollgültig hingenommen wurden.

Für eine ſpätere Aufführung, wahrſcheinlich vor 1775, fügte Mozart einen durch ein kleines Recitativ eingeleiteten Schlußchor hinzu, der durchgängig homophon gehalten, einfach und wohlklingend dem Ganzen einen paſſenden Abſchluß giebt. Eine kleine Arie (146 K., „Kommet her ihr frechen Sünder, ſeht den Heyland aller Welt", einfach und nicht bedeutend, der Handſchrift nach aus dem Anfang der ſiebziger Jahre, hat in einer Abſchrift von L. Mozarts Hand die Ueberſchrift Aria di passione D. N. Jesu Christi, war alſo für eine Aufführung in den Faſten beſtimmt.

Nicht lange nachdem Wolfgang aus Paris zurückgekehrt war, beſuchte er das Kloſter Seeon, mit deſſen Geiſtlichen ein freundſchaftlicher Verkehr beſtand. Als der Prälat über Tiſch ſein Bedauern ausſprach, daß es an Offertorien für das Benedictusfeſt fehle, nahm Wolfgang den erſten freien Augenblick wahr, verließ den Speiſeſaal und ſchrieb, auf die Fenſterbrüſtung zur rechten Seite der Thür gegenüber gelehnt, das Offertorium Scande coeli limina (34 K.) nieder. Es beginnt mit einem ſehr anmuthigen Sopranſolo, deſſen ſanft hinfließende Melodie durch die bewegte Begleitung der Geigen getragen wird; dann folgt ein lebhafter Chor mit Pauken und Trompeten, deſſen imitato-

rische Stimmführung etwas an die Schule erinnert und keinen ganz freien Fluß hat.

Unter den Geistlichen war ein Herr v. Haasy, im Kloster Pater Johannes genannt, dem Wolfgang sehr zugethan war. Sobald er ins Kloster kam, sprang er auf seinen Freund zu, kletterte an ihm hinauf, streichelte ihm die Wangen und sang dazu



Diese Scene erregte große Heiterkeit, und er wurde damit und mit seiner Melodie weidlich geneckt. Als das Namensfest des Paters Johannes kam, schickte ihm Wolfgang zum Angebinde ein Offertorium (72 K.). Es beginnt in freudiger Regsamkeit mit den Worten (Ev. Matth. 11, 11) Inter natos mulierum non surrexit maior; dann fällt mit den Worten Ioanne Baptista die obige Melodie wie ein Festgruß an den Freund ein. Auch abgesehen von diesem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemüths ist das Offertorium, das jedenfalls in frühe Knabenjahre gehört, ein schönes Musikstück. Den mit natürlich freier Bewegung der Stimmen lebhaft ausgeführten Satz, durch welchen die schmeichelnde Melodie sich hindurchzieht, unterbricht zweimal mit den Worten (Ev. Joh. 1, 29) Ecce agnus dei, qui tollit peccata mundi eine einfache, ernst und ruhig gehaltene Stelle, die sich sehr schön heraushebt. Durch das Alleluja, womit der Satz endigt, klingt auch zum Schluß wieder der freundliche Gruß hindurch[8].

Wolfgang wurde im Frühjahr 1767 in seiner Vaterstadt noch einmal als Componist in Anspruch genommen. Der allgemeinen, besonders durch die Jesuiten gepflegten, Sitte zufolge fanden bei der Universität regelmäßig am Schlusse des Schuljahrs, Ende August oder Anfang Septembers, mitunter auch bei anderen feierlichen Veranlassungen dramatische Aufführungen durch die Studirenden statt. Neben einer kleineren 1657 eingerichteten Bühne wurde im Jahr 1661 für die jährlichen Vorstellungen ein großes Theater erbaut mit zwölf Decorationen, welche allgemein bewundert werden[9]. In der Regel wurde ein lateinisches Schauspiel, deren Verfasser (comicus) der Professor der Poesie oder

8 Diese Traditionen von Seeon berichtet auf die Gewähr des Hofkapellorganisten Max Keller in Altötting Prof. Schafhäutl in der Vorrede des von ihm (München, Aibl 1851) herausgegebenen Offertoriums.

9 Hist. univ. Salisb. p. 110 f.

ein anderer Geiſtlicher war, von „den benedictiniſchen Muſen“ d. h. Studirenden verſchiedener Claſſen aufgeführt. Der Gegenſtand war der bibliſchen, alten oder neueren Geſchichte, ſelten der heidniſchen Mythologie entnommen und pflegte eine beſtimmte moraliſche Lehre vernehmlich auszudrücken[10]. Nach alter Sitte wurden mit der tragoedia oder comoedia, wie es auch beim italiäniſchen geſprochenen Drama einſt üblich war, muſikaliſche Aufführungen in Verbindung geſetzt, ſo daß eine kürzere lateiniſche Oper von verwandter Tendenz mit einem Theil als Prologus dem eigentlichen Stück voranging, während die folgenden Acte oder Scenen (als Chorus bezeichnet) zwiſchen die Acte des Drama eingelegt wurden; ganz wie bei der opera seria die Intermezzi oder Balletts zwiſchen die Acte geſchoben wurden. Die Compoſition übernahmen Mitglieder der Kapelle; noch vorhandene Textbücher nennen Birchthaller v. Greifenthall, Eberlin, Adlgaſſer, Meißner, Mich. Haydn als Componiſten. Bei der Aufführung halfen auch die Sänger der Kapelle aus, indem ſie ſchwierigere Parthien übernahmen.

Am 13. Mai 1767 wurde von der Syntax d. h. von den Schülern der zweitoberſten Claſſe der Humanitätsſtudien die Tragödie Clementia Croesi aufgeführt. Diesmal war als muſikaliſche Beilage Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis beigegeben, welche von Wolfgang componirt wurde, der im gedruckten Textbuch angekündigt wird: auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri.

Das Perſonenverzeichniß lautet:

Oebalus, Lacedaemoniorum rex (Tenor)	Ornatiss. ac doctiss. D. Matthias Stadler Theolog. Moral. et Iurium Auditor
Melia, Oebali filia (Sopran)	Felix Fuchs, ex Capella in Grammatica
Hyacinthus, Oebali filius (Sopran)	Christianus Enzinger, ex Capella in Rudiment
Apollo, ab Oebalo hospitio exceptus (Alt)	Joannes Ernst, ex Capella
Zephyrus, Hyacinthij intimus (Alt)	Josephus Vonterthon, ex Syntaxi
Sacrificulus Apollinis I mus	Josef Bruendl, ex Poesi
II dus	Jacobus Moser, ex Syntaxi.

Die alte Sage iſt in dieſem Gedicht mit einiger Freiheit ziemlich nach der Weiſe einer italiäniſchen Oper zugerichtet; zu Nutz und From-

10 Ein Verzeichniß der von 1621 bis 1727 aufgeführten Stücke giebt die Hist. univ. Salisb. p. 112 ff.

men der ſtudirenden Jugend iſt Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, Hyacinthus eine wenig motivirte Nebenperſon geworden; auch ſchließt das Stück mit einer ſtandesmäßigen Vermählung. Von einer eigentlich dramatiſchen Handlung iſt nicht eben die Rede, es werden einzelne Situationen herbeigeführt, die zu langen Arien und Duetts Veranlaſſung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Dieſem hat ſich auch der lateiniſche Text anbequemen müſſen, der den Dialog in jambiſchen Senaren, die Chöre und Arien in freien gereimten Verſen giebt. Er iſt nicht incorrect, aber recht geſchmacklos, und im Einzelnen ganz den italiäniſchen Operntexten nachgebildet.

Nach einer kurzen Ouverture in zwei Theilen von einfacher aber beſtimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Recitativ zwiſchen Hyacinthus und Zephyrus, der ſeine Liebe zu Melia und ſeine Eiferſucht auf Apollo verräth; Oebalus und Melia erſcheinen um Apollo ein Opfer zu bringen, welcher in einem Chorgeſang angerufen wird

Numen o Latonium
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere.

Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerſtört alles, und den beſtürzten Oebalus ſucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer ſo ernſthaft meinten

Saepe terrent numina,
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.

Nun erſcheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man ſich gegenſeitig die erleſenſten Artigkeiten geſagt hat, dankt Apollo in einer Arie. Hierauf folgen die beiden erſten Acte der Tragödie. Dann meldet Oebalus ſeiner Tochter, daß Apollo ſie zur Gemahlin begehre; ſie willigt freudig ein und ſpricht ihr Entzücken in einer paſſagenreichen Arie aus

Laetari, iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum hymen optimus
taedis et floribus
grata, beata
connubia iungit et gaudia dat?

Allein nun tritt Zephyrus mit der Meldung auf, Hyacinthus sei vom Apollo erschlagen. Melia erklärt darauf, sie könne ihn nicht heirathen, Oebalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnungen aus, welche er hieraus für sich schöpft. Da kommt Apollo, überhäuft ihn mit Schmähungen und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch diese neue Gewaltthat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weist sie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über seine Liebe und ihre Härte klagt. Nun folgt der dritte und vierte Act der Tragödie. Darauf wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet sterbend in einem begleiteten Recitativ, daß Zephyrus sein Mörder sei, worauf dann Oebalus Gelegenheit findet in einer Arie gebührend zu wüthen. Als ihm nun Melia berichtet, daß Hyacinthus getödtet und Apollo von ihr verbannt worden sei, wird sie eines Besseren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlassung giebt. Apollo aber erscheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, versichert Oebalus und Melia, die um Verzeihung flehen, seiner Huld und vermählt sich Melia. In einem Schlußterzett sprechen sie dann ihre allseitige Zufriedenheit aus.

Im Ganzen zeigt die Composition die gleiche Sicherheit in der Form, in mancher Hinsicht wohl einen Fortschritt. Die Musikstücke — in der hergebrachten Arienform — sind meist breiter angelegt und durchgeführt, in der Behandlung der Stimmen ist eine größere Selbständigkeit bemerkbar und es zeigen sich die Ansätze imitatorischer Schreibweise, z. B. in dem Duett zwischen Melia und Oebalus, und zu dem ersten Chor, der in den Singstimmen harmonisch gehalten ist, haben die Geigen eine imitirende Begleitungsfigur. Fehler, welche Wolfgang hie und da im Schreiben des Textes macht, zeigen, daß er im Lateinischen damals noch nicht ganz sicher war. Aus einem kleinen Billet vom Jahr 1769 sieht man, daß er um die Zeit eifrig damit beschäftigt war. Es lautet wörtlich:

Freundin!

Ich bitte um verzeihung, daß ich mir die freyheit nehme, ihnen mit etlichen zeilen zu plagen; aber weil sie gestern sagten, sie können alle sachen verstehen, ich mag ihnen lateinisch herschreiben was ich will, so hat mich der vorwiz überwunden, ihnen allerhand lateinische worte zeilen herzuschreiben, haben sie die gütte für mich, daß wenn sie selbige worte aufgelesst, so schicken sie durch ein Hagenauermensch die antwort zu mir, dan unser mandel kann nicht warten. (aber sie müsen mir auch mit einem brief antworten.)

Cuperem scire, de qua causa, à quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo aestimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci. Wolfgang Mozart.

Wenn ihm auch der Text übersetzt und erklärt werden konnte, so ist es doch begreiflich, daß ihm die Sprache einigen Zwang auflegte. Jedenfalls ist es ein gutes Zeugniß für die natürliche musikalische Auffassung des Knaben, wenn die Compositionen jener deutschen geistlichen Texte mehr sprechende Züge ausdrucksvoller Charakteristik zeigen, als dies Prunkstück der Schulrhetorik, und die Aufgabe ein glänzendes Musikstück zu liefern, ihren Einfluß nicht verläugnet, denn die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos. Zwar was uns jetzt so erscheint, besonders die langen Passagen, der Zuschnitt der pompösen oder galanten Melodien, hat wahrscheinlich damals am meisten Beifall gefunden, und die freilich staunenswerthe Fertigkeit in der Behandlung mag derzeit vielen als originale Productionskraft gegolten haben, die wir gerade hierin nicht finden können. Ganz fehlen Beweise derselben indessen nicht und zwar zeigt sich eigenthümliches Talent an den Stellen, wo der jugendliche Künstler eine einfache Empfindung, die ihn unmittelbar berührte, auszusprechen hatte. So ist gleich im ersten Chor ein kleines Solo (G dur ⁴/₄), welches in seiner ausdrucksvollen Einfachheit fast an ähnliche Sachen bei Gluck erinnert. Dann findet sich in dem Duett zwischen Melia und Oebalus eine lange, gut geführte Cantilene, welche durchaus nicht ohne Schönheit und Ausdruck ist und auch durch eine eigenthümliche Instrumentation gehoben wird. Die erste Violine gedämpft führt die Melodie, zweite Violine und Baß begleiten pizzicato, 2 Bratschen coll' arco, zu denen noch 2 Hörner treten, was aus der sonst sehr einfachen Orchesterbegleitung — außer dem Streichquartett sind zwei Oboen und zwei Hörner angewendet — schon sehr bedeutend hervortritt. Am meisten dramatischer Charakter spricht sich in dem Duett zwischen Melia und Apollo aus, dem einzigen Musikstück, in welchem eine bewegte Situation und contrastirende

Stimmungen zur Darſtellung kommen. Das hat denn auch auf die Compoſition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatiſche Lebendigkeit iſt. Die Recitative zeichnen ſich nicht, wie in den geiſtlichen Muſiken, durch charakteriſtiſchen Ausdruck aus, ſondern ſind fließend und gewandt, aber ganz in der gewöhnlichen Weiſe des Seccorecitativs der italiäniſchen Opern behandelt. Das beruhte wohl auch mit auf der Einſicht oder dem Gefühl, daß der Dialog einer Oper nicht den accentuirten Ausdruck des Gefühls vertrage wie die geſteigerte lyriſche Betrachtung der Cantate.

Es iſt ein ſtaunenswerther Beweis von Productivität und ſtetiger Arbeitskraft, daß der Knabe vom December bis zum Mai drei Werke von Umfang und Bedeutung vollendete und zur Aufführung brachte — das Tagewerk eines reifen Mannes, dem man alle Achtung ſchuldig wäre. Im Sommer 1767 hören wir nicht von einer gleich angeſtrengten Thätigkeit. Zur Vorbereitung auf eine Reiſe nach Wien componirte er für ſich vier Klavierconcerte (37. 39—41 K.) in F (April), B (Juni), D und G dur (Juli), mit Begleitung des damals üblichen Orcheſters; einmal ſind Trompeten dabei. Die Form iſt die gewöhnliche von drei Sätzen, der Symphonie entſprechend. Auch die Compoſitionen erheben ſich nicht über das gewöhnliche Niveau und bieten weder von Seiten der Erfindung noch der Technik ein beſonderes Intereſſe. Bemerkenswerth iſt, daß auch bei dieſen Werken, die doch als Paradeſtücke dienen ſollten, durchaus kein knabenhaftes Vergnügen an künſtlichen und abſonderlichen Einzelheiten bemerkbar wird, wohl aber tritt das geſangreiche Melodieſpielen, wie das Beſtreben das Orcheſter zu einem Totaleffect mit der Soloſtimme zu verſchmelzen in ſeinen erſten Anſätzen ſchon hier bedeutſam hervor.

4.

Die erſte Oper in Wien.

Die gegen Ende des Jahrs 1767 bevorſtehende Vermählung der Erzherzogin Maria Joſepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlaſſung, daß L. Mozart Anfang September dieſes Jahrs mit ſeiner ganzen Familie nach Wien reiſte: er durfte hoffen

unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publicum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe[1].

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten, wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die schöne und allgemein beliebte Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie am 15. October, dem Namenstage der Kaiserin, starb; natürlich wurde es dadurch auch unmöglich, in vornehmen Familien sich hören zu lassen. Schon in Paris, wo das Inoculiren der Blattern Modesache geworden, seitdem der Herzog von Orleans 1756 mit seinen Kindern den Anfang gemacht hatte, wollte man L. Mozart bereden seinem Buben „die Blattern einpfropfen" zu lassen. „Ich aber" schrieb er (22. Febr. 1764) „will Alles der Gnade Gottes überlassen. Es hängt Alles von seiner göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten oder zu sich nehmen will". Jetzt flüchtete er vor den immer mehr um sich greifenden Blattern Ende October mit seinen Kindern nach Olmütz. Allein beide, zuerst Wolfgang, dann Marianne, wurden hier von denselben ergriffen. Graf Leopold Anton von Podstatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war) erbot sich gegen den bekümmerten Vater die ganze Familie bei sich aufzunehmen, weil er — ein seltener Fall — diese Krankheit nicht fürchtete. In der Domdechantei, unter sorgsamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überstanden die Kinder glücklich die Blattern, die so heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. „Sie sehen schon" schreibt L. Mozart „daß mein Leibspruch wahr ist in te domine speravi, non confundar in aeternum. Ich überlasse Ihnen zu betrachten wie wunderbarlich wir durch unser Schicksal nach Olmütz gezogen worden sind, und wie außerordentlich es ist, daß Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen sollte. Ich will nicht melden mit was für Güte, Gnade und Ueberfluß wir in Allen bedient sind; sondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben möchte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in solchen Umständen ist, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menschenliebe

1 Auch für diese Reise sind die Auszüge aus L. Mozarts Briefen bei Nissen so ziemlich unsere einzige Quelle.

in ihre Wohnung aufnehmen würden. Dieſe That wird dem Grafen in der Lebensgeſchichte unſeres Kleinen, die ich ſeiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt ſich auf eine gewiſſe Art eine neue Zeitrechnung ſeines Lebens an". Er ſuchte auch dahin zu wirken, daß der Erzbiſchof dem Grafen „wo nicht ſeinen Dank, doch wenigſtens ſein Wohlgefallen" bezeigen möchte. Da Wolfgang noch mehrere Wochen nach der Geneſung ſeine Augen ſchonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbiſchöfliche Caplan Hay, ſpäter Biſchof von Königsgrätz (ein Bruder der Frau von Sonnenfels[2]), der die Familie täglich beſuchte, ihn mit Kartenkunſtſtücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geſchick ihm ablernte. Mit eben ſo großer Lebhaftigkeit wurde in dieſer Mußezeit die Gelegenheit benutzt um Fechten zu lernen, wie denn Mozart für körperliche Uebungen auch in ſpäteren Jahren Neigung hatte[3]. Nach der Geneſung componirte er für das Töchterl des Leibmedicus Wolf, der ihn behandelte, eine Arie, woran ihn der Vater ſpäter erinnerte (28. Mai 1778).

Auf der Rückreiſe nach Wien hielten ſie ſich in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden ſie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbiſchofs Sigismund von Salzburg, der ſie ſchon auf der Hinreiſe zu einem Concert hatte veranlaſſen wollen, die beſte Aufnahme und der geſammte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „ſonderbare Achtung".

In Wien aber, wo ſie Anfangs Januar 1768 wieder eintrafen, fanden ſie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten ſie jetzt Zutritt, ehe ſie nur ſelbſt daran dachten. Die Kaiſerin Maria Thereſia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, welche die früher von ihr bewunderten Kinder ausgeſtanden hatten, als ſie die Familie zu ſich beſcheiden ließ. Der Kaiſer ſelbſt kam in das Vorzimmer und führte ſie zu ſeiner Mutter, bei welcher ſie außer dem Herzog Albert von Sachſen-Teſchen und den Erzherzoginnen Niemand antrafen. Zwei Stunden mußten ſie in dieſem Familienkreiſe verweilen. Die Kaiſerin, als eine Frau von mütterlichem Herzen, unterhielt ſich auf das Vertraulichſte mit der Frau Mozart, ließ ſich von ihr in allem Detail von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reiſen erzählen, drückte ihr theilnehmend die Hände und ſtreichelte ihr die Wangen, während der Kaiſer mit Wolfgang und dem Vater ſich über

2 G. Forſter Schriften VII S. 270.
3 A. M. Z. II S. 301.

Muſik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl ſehr oft die Röthe ins Geſicht trieb“. Dieſe außerordentliche Leutſeligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotiſchen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde ſie nicht. Die Kaiſerin beſchenkte ſie mit einer ſchönen Medaille von geringem Werth; da ſie ſeit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Comödie mehr beſuchte und auch keine Muſik bei ſich hielt, ſo konnte eine Aufforderung bei Hofe zu ſpielen nur vom Kaiſer ausgehen. Allein Joſeph zeigte ſich wenig geneigt gegen Künſtler eine Freigebigkeit zu beweiſen, die man früher von fürſtlicher Gnade und fürſtlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch ſeine Sparſamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beiſpiel des Hofes und vermied es einen verſchwenderiſchen Glanz an den Tag zu legen, weil man ſich dem Kaiſer dadurch gefällig machte. Während des Faſchings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten ſich; allein während früher die vornehmen Familien ſich in glänzenden Geſellſchaften überboten, bei denen faſt regelmäßig ſich auch ausgezeichnete Virtuoſen producirten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf gemeine Unkoſten gegeben. Mozart deutet an, daß bei dieſer Einrichtung der Hof noch ſeinen Vortheil hatte, indem er alle Tänze, Redouten, Bälle und Spektakel verpachtete und ſo den Nutzen mit den Pächtern theilte. Unter ſolchen Umſtänden half es Mozart nicht gar viel, daß er bei den angeſehenſten Männern und einflußreichſten Muſikfreunden gut empfohlen war, dem Oberſt-Stallmeiſter Graf v. Dietrichſtein, der Alles beim Kaiſer galt, dem Fräulein Joſepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiſerin war“, dem Leibarzt L'Augier[4], einem vielgereiſten Mann von umfaſſenden Kenntniſſen, namentlich von großer Geſchicklichkeit und feinem Urtheil in der Muſik, deſſen Haus der Sammelplatz der gelehrten und gebildeten Welt war. Zu ſeinen Gönnern durfte er auch den Herzog Joh. Carl von Braganza zählen, einen hervorragenden Mann, der beim Erdbeben von Liſſabon und als Volontair im öſterreichiſchen Heer Muth und Charakter bewährt[5], auf wiederholten Reiſen mannigfache Kenntniſſe und freiſinnige Anſichten erworben hatte[6], ein vorzüglicher Geſellſchafter und gründlicher Kenner der Muſik[7]. Gluck widmete ihm ſeine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedication, er ſuche in ihm nicht ſowohl einen Gönner

4 Burney Reiſe II S. 182 ff. Dutens mém. I p. 353 f.
5 Garat mém. sur Suard II p. 218 ff. Dutens mém. I p. 347 f.
6 Zimmermann Briefe S. 96. 7 Burney Reiſe II S. 189.

als einen Richter, der ein gründlicher und geſchmackvoller Kenner der Kunſt und frei von Vorurtheilen ſei. Gunſt und Theilnahme fanden ſie auch beim Fürſten Kaunitz, einem feinen Kenner, aber bei ſeiner bis zum Lächerlichen getriebenen Aengſtlichkeit für ſeine Geſundheit geſtattete er Wolfgang keinen Zutritt, ſo lange in deſſen Geſicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen rothen Flecken ſichtbar waren.

Ueberhaupt aber war das Publicum in Wien damals nicht eben für die Kunſt empfänglich. L. Mozart giebt von demſelben folgende Charakteriſtik:

Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig ſind Ernſthaftes und Vernünftiges zu ſehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närriſches Zeug, Tanzen, Teufel, Geſpenſter, Zaubereien, Hanswurſte, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erſcheinungen ſehen wollen, iſt eine bekannte Sache und ihre Theater beweiſen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurſtlichen Zote oder einfältigen Spaßes mit den Händen klatſchen, lachen, daß er faſt aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernſthafteſten Scene, bei der rührendſten und ſchönſten Action und bei den ſinnreichſten Redensarten mit einer Dame ſo laut ſchwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verſtehen.

Vergegenwärtigt man ſich, welche Anſtrengungen damals Sonnenfels und die Gleichgeſinnten machten, um den Erbärmlichkeiten der Hanswurſtiaden ein Ende zu machen[8], ſo wird man dieſe Charakterzüge nicht übertrieben finden. Und doch hat er das Hauptvergnügen der damaligen Wiener, die barbariſchen Thierhetzen, nicht einmal erwähnt. So begreift man, daß das Publicum, welches früher für die Virtuoſität eines Wunderkindes ſchwärmte, für die Entwickelung des Künſtlers in demſelben wenig Intereſſe hatte. Zu dieſer paſſiven Gleichgültigkeit des Publicums geſellte ſich der active Brod- und Handwerksneid der unzähligen Muſiker, welche ebenfalls die ſtaunenswerthen Productionen des Wunderkindes mit ganz anderen Empfindungen betrachtet hatten, als ihnen jetzt die fortgeſchrittenen Leiſtungen des herangewachſenen Knaben erregten, der ſich als ebenbürtiger Rival in ihre Reihe ſtellte. Der Vater erzählt davon:

Ich erfuhr, daß alle Clavieriſten und Componiſten in Wien ſich unſerm Fortgange widerſetzten, ausgenommen der einzige Wageuſeil, der aber,

---

8 Man vgl. Gervinus Geſch. der poet. National-Litteratur IV S. 384 ff. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 191 ff. und ſehe z. B. wie ſich Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 157 f. 191 f. oder in einem Briefe an Klotz I S. 2 ff.) in demſelben Jahe 1768 äußert.

da er krank ist, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerl einzusehen sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den so vielen Fällen, wo sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen könnten, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu spielen gebe, die er schon kenne; daß es lächerlich sei zu glauben, er componire. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört hat kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leuten habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositeurs und Clavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Allein eine einzelne Genugthuung der Art konnte gegen die im Stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf eine Oper zu componiren und bemerkte dabei, er würde ihn gern selbst am Klavier dieselbe dirigiren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Sohn und Vater auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte, daß das Schicksal einer Oper hauptsächlich von den Darstellern abhängt, verstand es die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls durch die Jugend des Componisten eine ungewöhnliche Theilnahme des Publicums zu erwarten hatte, so daß sie ihrerseits in Affligio drangen, dem jungen Componisten eine Oper zu übertragen. In der That erklärte er sich bereit und schloß einen Contract ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Ducaten zu honoriren.

Die für die opera seria engagirten Sänger und Sängerinnen waren

nicht ſehr ausgezeichnet. Schon am 29. Sept. 1767 berichtete L. Mozart, die Oper von Haſſe (Partenope) ſei ſchön, aber die ſingenden Perſonen, NB. für eine ſolche Feſtivität, gar nichts Beſonderes, Tibaldi als Tenoriſt, Ranzzini von München, der beſte Caſtrat, Prima Donna Eliſabeth Deiberin (Teyber) eines wieneriſchen Hofvioliniſten Tochter, Schülerin der Teſi und Haſſe's. Auch Gluck hatte ſeine Alceſte denſelben nicht anvertrauen mögen. Alceſte wurde in Wien am 16. December 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufſehen als Alceſte, den Admet aber ſang Tibaldi. Mozarts waren damals noch in Olmütz, allein ſie hatten auch nach ihrer Zurückkunft Gelegenheit „die traurige Gluck'ſche Alceſte", wie L. Mozart ſie nennt, zu hören. Es iſt ein merkwürdiges Zuſammentreffen, daß Wolfgang im Begriff ſeine erſte Oper zu ſchreiben, Zeuge war, wie in Wien Gluck mit der Alceſte den entſcheidenden Schritt zur Reform der dramatiſchen Muſik that, und vielleicht hängt es auch mit dieſer Jugenderinnerung zuſammen, daß er ſpäter die Alceſte mit unverkennbarer Vorliebe ſtudirte. L. Mozart war bei ſeiner auf den Traditionen der italiäniſchen Muſik beruhenden Bildung Glucks Neuerungen, wie ſich begreifen läßt, wenig zugethan. Daß man auch im Publicum vielfach wie er urtheilte, ſieht man aus dem was Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 155 f.) als Geſpräche anführt, die bei der Aufführung der Alceſte nicht auf dem Paradies ſondern im adlichen Parterre zu hören waren: „Das iſt erbaulich! neun Tage ohne Schauſpiele und am zehnten ein De profundis. — Wie? ich denke, hier iſts auf Thränen abgeſehen? kann ſein daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt ſein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin die für ihren Mann ſtirbt"!

Dagegen waren die Mitglieder der opera buffa vortrefflich[9], man beſtimmte ſich mithin für eine opera buffa. Den Text lieferte Marco Coltellini, ſeit 1764 „Theatraldichter" in Wien, nach 1772 kaiſerlicher poeta am Hofe zu Petersburg. Er ſchrieb in der Weiſe des Metaſtaſio, der ihm große Complimente macht[10], Texte für Gaßmann (Amore e Psiche), Haſſe (Piramo e Tisbe), Salieri (Armida) u. A.[11], und für Mozart La finta semplice in 3 Acten (51 K.).

9 Eine eingehende Charakteriſtik derſelben giebt Sonnenfels, geſ. Schr. V S. 290 ff.

10 Metaſtaſio opp. post. II p. 278. 290, vgl. Arteaga le rivoluzioni del teatro musicale Italiano III p. 126 (II S. 397 d. Ueb.).

11 Cramer Magazin d. Muſ. I S. 365. Metaſtaſio lettere ined. (Nizza 1796) p. 46.

Wolfgang machte sich sogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Ostern gegeben werden könnte; nach Vollendung des ersten Actes wurde er den Sängern mitgetheilt, welche ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung aussprachen. Allein der Dichter machte Aufenthalt, indem er die Veränderungen mit dem Text, welche Componist und Darsteller wünschten, so langsam vornahm, daß er erst nach Ostern damit fertig wurde. Mozart ließ sich das nicht anfechten, componirte mit Lust und Eifer, schrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde, und hatte bald die ansehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Theilen, vollendet.

Indessen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intriguirt. Der Gedanke einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigiren zu lassen, an welchem man Gluck zu sehen gewohnt sei, war für viele entwürdigend und man wußte dies geltend zu machen. Leopold hatte Gluck im Verdacht, daß er an diesen Intriguen Theil nehme. Zwar schrieb er anfangs: „Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, daß er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen"; allein später sagte er geradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben um den Fortgang dieser Oper zu hindern". Gluck mochte sich bei der Entschiedenheit, mit der er seinen Weg ging, für das jugendliche Genie Mozarts weniger interessiren als dem Vater recht und billig schien, und diesen durch seine gewöhnlich wenig verbindlichen Umgangsformen[12] abgestoßen haben: allein Neid und Intrigue gegen ein aufstrebendes Talent sind mit Glucks stolzem und geradem Charakter unvereinbar. Jedenfalls wurde die Musik auf alle Weise im Voraus verdächtigt, „sie sei keinen blauen Teufel werth, sie sei nicht auf die Worte und wider das Metrum geschrieben, indem der Knabe nicht genug von der italiänischen Sprache verstehe". Dagegen veranlaßte dann der Vater an ansehnlichen Orten den seines Ruhmes wegen eben so verehrten als seiner anerkennenden Milde wegen beliebten „Musikvater" Hasse[13] und Metastasio als höchste Autoritäten, namentlich Gluck und Calsabigi gegenüber[14], zu erklären, dreißig Opern seien in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben gleich kämen, welche sie beide in hohem Grade bewunderten. Nun kehrte man

12 Burney Reise II S. 188 ff.
13 Mancini rifless. prat. sul canto fig. p. 30.
14 Burney Reise II S. 172.

den Spieß um. Die Composition, hieß es, sei nicht von Wolfgang, der so etwas gar nicht vermöge, sondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rath. In großen Gesellschaften beim Fürsten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, bei Bono, dem Kapellmeister des Prinzen von Hildburghausen[15], bei Metastasio und Hasse, ließ er einen beliebigen Band von Metastasio aufschlagen und Wolfgang die erste beste Arie sogleich mit Orchesterbegleitung componiren und niederschreiben — eine Probe, die wenigstens an der technischen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ. Dies bestätigt auch Niemetschek durch das Zeugniß „verehrungswürdiger Personen, welche bei solchen Proben gegenwärtig gewesen waren".

Trotz aller Gegenanstrengungen L. Mozarts wirkten die unausgesetzten Schwätzereien der gegen die Oper „empörten Musikhölle" endlich auch bei den Künstlern, welche sie darstellen sollten. Das Orchester wurde aufgehetzt sich nicht von einem Knaben dirigiren zu lassen; die Sänger, obgleich sie sich mit der Musik, als einer auch für sie dankbaren zufrieden erklärt hatten, fingen an für den Erfolg der Oper beim Publicum zu fürchten, als sie sahen, mit welchem Eifer gegen dieselbe gearbeitet wurde. Nun wurde es ihr Interesse die Aufführung zu hintertreiben, und sie sprachen daher wo es thunlich schien ebenfalls mit Achselzucken über die Composition. L. Mozart beklagt sich über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müsse, bitter gegen Graf Zeil, der glaubte alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Aeußern urtheile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Vieher" nicht bekannt sei. Jetzt wurde es auch dem Impresario bedenklich, ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Componisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publicum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Affligio war ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Officierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte, dessen völligen Mangel an Kunstsinn der Zug bezeugt, daß er, als in der Thierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufrene und Neuville" zwei vortreffliche Schauspieler, die er begünstigte[16]. Während der von ihm am

15 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 7.
16 Müller Abschied v. d. Bühne S. 72.

16. Mai 1767 übernommenen Impresa verewigte er durch die traurige Rolle, welche er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen[17]. Zuletzt kam er als Fälscher auf die Galeeren[18]. Mit einem solchen Menschen hatte Mozart zu thun. Er schob die Oper unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der andern einstudiren und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu copiren und zu probiren, wurde derselbe heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fuhr fort sich für die Oper zu interessiren und fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit derselben sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio demselben gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte. Er hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, auch dem Kaiser und der kaiserlichen Familie freien Eintritt geben. Affligio, der dem Adel und namentlich dem Fürsten Kaunitz versprochen hatte, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen, that dies im Jahre 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß er bei dem französischen Schauspiel, das 70000 Gulden koste, erheblichen Schaden leide, der Fürst Kaunitz aber, der ihm wider Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch den Kaiser zu einer Betheiligung an den Kosten des französischen Schauspiels zu bestimmen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden, und L. Mozart blieb nichts übrig als Schritt vor Schritt die Ausflüchte desselben zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten werden wäre, blieb nichts anderes übrig als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte um seine Ehre zu retten beim Kaiser am 21. Sept. eine Klageschrift gegen Affligio ein und der Hof- und Kammer-Musikdirector Graf Joh. Wenzel Sporck, ein eifriger Musikfreund, wurde mit der Untersuchung beauftragt; allein daß sie keinen Erfolg haben würde, ließ sich voraussehen.

---

17 Müller zuverl. Nachr. I. S. 13.
18 Carpani le Haydine p. 82. Kelly remin. I p. 103 f.

Drei Vierteljahr war die Angelegenheit hingeſchleppt worden und L. Mozart hatte mit ſeiner Familie die ganze Zeit über in Wien faſt allein von den Erſparniſſen der früheren Reiſe leben müſſen. Seine dortigen Einnahmen waren geringfügig und den Gehalt, welchen er in Salzburg als Inſtructor in der Violine im fürſtlichen Capellhauſe und erſter Geiger erhielt, hatte man ſeit dem März d. J. mit der Bemerkung eingezogen, er könne ausbleiben, ſo lange es ihm beliebe, nur bezahlt würde er während ſeiner Abweſenheit nicht werden. Er war zu ſtolz um durch den Einfluß ſeines Gönners, des Grafen Schrattenbach, Bruders des Erzbiſchofs, ſich die Fortzahlung eines Gehalts zu erbetteln, den er „nach dem gewiſſeſten Ausſpruche der meiſten daſigen Hofleute“ nicht verdiente. Allein er mußte ſich ſeine dortige Stellung wenigſtens für die Zukunft erhalten, und ein »bruit« ſchien ſelbſt dieſe in Zweifel zu ſtellen; wobei man ſich auch nicht ſcheute von dem großen Gewinne in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er ſucht ſich vor dem Erzbiſchof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweiſt, daß er das treuloſe Verfahren Affligio's nicht hätte vorausſehen können, nun aber gezwungen ſei die Aufführung der Oper in Wien durchzuſetzen, da ſie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältniſſe und Kräfte berechnet ſei; wäre es eine opera seria, ſo würde ſie Wolfgang ſeinem gnädigſten Landesherrn zu Füßen legen und ſich um Wien nicht weiter kümmern. Die Ehre des Erzbiſchofs ſelbſt ſei verpfändet, daß von ihm angeſtellte und empfohlene Künſtler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger ſeien, die mit gnädigſter Erlaubniß an fremde Orte gehen um den Leuten gleich Taſchenſpielern einen blauen Dunſt vor die Augen zu machen“; er müſſe alles an ſeines Sohnes Rechtfertigung ſetzen, weil es die ihres Fürſten ſei, zumal vor Menſchen „die, weil ſie die Luft einer Stadt einſchlucken wo der Sitz des Kaiſers iſt, Leute welche auswärtigen Fürſten dienen mit Verachtung anſchauen und von auswärtigen Fürſten höhniſch und niederträchtig reden“. Ja, er hält ſich als Chriſt verpflichtet die Ungläubigen durch ein ſo ſichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe laſſen geboren werden, zu überzeugen.

Wenn ich jemals ſchuldig bin, die Welt dieſes Wunders halber zu überzeugen, ſo iſt es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt lächerlich macht und allen Wundern widerſpricht. Man muß ſie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer [Grimm] mit einem Erſtaunen zu mir ſagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder geſehen; das iſt das erſte. Weil nun aber dieſes Wunder zu ſicht-

barlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen; und wie würde es sichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?

Dieser starke Accent war gewiß auf die bigotte Frömmigkeit Erzbischofs Sigmund berechnet.

Trotz aller entmuthigenden Verhältnisse ließ sich aber L. Mozart in der Hauptsache nicht irre machen. Er hatte ein unerschütterliches Vertrauen auf die Vorsehung, die ihn so oft augenscheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten und stets alles zum Besten geführt habe. Er bewährte dasselbe durch ein ebenso festes Vertrauen auf die künstlerische Begabung seines Sohnes, dem eine große Zukunft bevorstehe, welche vorzubereiten seine Pflicht und Aufgabe sei, und in deren Erfüllung erwies er sich ebenso standhaft als klug. Ihr war er sogar seine Stellung in Salzburg zu opfern bereit, als er erkannte, daß die Oper in Wien der Wegweiser nach Italien sei.

Es ist dieses dasjenige, was mir eine Erlaubniß zur Reise nach Italien erleichtert, eine Reise, die, wenn man alle Umstände erwäget, nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub in alle kaiserlichen Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem besseren Glücke seufzen, den Wolfgangerl groß werden und mich und meine Kinder bei der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reise zu machen verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die seinen Verdiensten die Bewunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst gethan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen?

Wie bitter er es auch empfand, daß er in Wien Verdruß und Kränkung erfuhr wie nie im Ausland, daß die Deutschen einen Deutschen zu unterdrücken suchten, dem fremde Nationen durch die größte Bewunderung Gerechtigkeit hatten wiederfahren lassen, so verlor er doch allen Verläumdungen und Intriguen gegenüber nie die Geduld noch die Besinnung.

So muß man sich in der Welt durchraufen; hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Widersacher boshafte Lügner, Verläumder und neidische Creaturen sind, die über ihren Sieg in die Faust lachen würden, wenn man sich erschrecken oder ermüden ließe.

Wie großen Antheil wir auch an der zähen Klugheit nehmen, mit der L. Mozart die Aufführung der Oper ſeines Sohnes in vollem Glauben an ihren Werth durchzuſetzen beſtrebt war, ſo fragen wir doch, ob denn auch ſein Glaube gerechtfertigt war. Die Oper iſt in Mozarts Handſchrift erhalten und nach einer genauen Prüfung derſelben beſtätigt ſich das Urtheil der damals bewährteſten Kenner, daß ſie nicht allein ebenſo gut ſei wie die Menge der komiſchen Opern jener Zeit, ſondern ſich vor den meiſten auszeichne[19].

Der Text macht es begreiflich, daß Coltellini's komiſche Opern nicht gefielen. Der dramatiſchen Anlage wie der Ausführung der Situationen, Charaktere und Späße nach rechtfertigt er vollſtändig das harte Urtheil, welches Nicolai über die „welſchen muſikaliſchen Poſſenſpieler" in Wien fällt, deren Stücke ſo elend ſeien, als jemals Hanswurſtſtücke geweſen wären[20]. Der Hauptinhalt iſt in der Kürze etwa folgender.

Fracaſſo, ein ungariſcher Offizier, iſt mit ſeinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hageſtolzen, Caſſandro und Polidoro, welche eine ſchöne Schweſter Giacinta haben. Natürlich hat Fracaſſo mit dieſer und Simone mit ihrer ſchlauen Zofe Ninetta ein Liebesverhältniß angeknüpft, von dem die Brüder nichts wiſſen wollen. Dies ſind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, iſt ebenſo einfältig als furchtſam, dabei ſehr verliebt, was er aber Caſſandro nicht merken laſſen darf, der auf ſeinen Reichthum, ſeinen Verſtand und ſeine Schönheit unglaublich eingebildet, das Haus tyranniſirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind ſpielt. Um ſie zu überliſten wird nun ausgemacht, daß Roſine, die junge und ſchöne Schweſter Fracaſſo's, welche er ſo eben zum Beſuch erwartet, von Ninetta inſtruirt, beide Brüder in ſich verliebt machen ſoll, um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als „verſtellte Einfalt" auf und mit einer ſtark aufgetragenen Naivetät wirft ſie ſich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide ſind davon entzückt, verlieben ſich und wollen ſie heirathen. Die Späße, welche ſie mit ihnen treibt, die Verwickelungen, welche entſtehen, wenn die Brüder ſich bei ihr treffen, durch ihr täppiſches Weſen bald ſie bald Fracaſſo beleidigen und dann gute Worte geben müſſen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, ſondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von dieſen nur einige charakteriſtiſche Züge. Polidoro macht Roſine beim erſten Zuſammentreffen nach wenig Worten den Vorſchlag ſie auf der Stelle zu heirathen; ſie zeigt ſich nicht abgeneigt, allein »domanda un matrimonio i passi suoi,

19 Sie iſt allein, ſoviel mir bekannt, erwähnt worden bei Biedenfeld Die komiſche Oper S. 69 f.

20 Nicolai Reiſe IV S. 574.

s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.« Auch dazu iſt er bereit; die Liebe, meint er, ſei da, die Viſite eben gemacht, einen Liebesbrief muß ihm Ninetta ſchreiben, als Geſchenk ſteckt er ihr eine Börſe mit Gold in die Hand. In einer ſpäteren Scene wird er förmlich einexercirt, wie er ſich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht beſſer geht es mit Caſſandro. Gleich bei der erſten Zuſammenkunft bittet ihn Roſine um einen Ring, und da er ihr denſelben abſchlägt, beſchwatzt ſie ihn ihr denſelben zu leihen, worauf er fortwährend in der plumpſten Art ſeine Beſorgniß ausſpricht, ob er ihn auch wiedererhalten werde. Im folgenden Act kommt er angetrunken zu ihr, muß ſich deshalb in die entgegengeſetzte Ecke des Zimmers ſetzen und ſie ſängt der weiten Entfernung wegen an ſich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten (in einem begleiteten Recitativ), die er mißverſteht, bis er endlich darüber einſchläft. Das benutzt ſie, um ihm den Ring an den Finger zu ſtecken und läßt ihn allein. Dann kommt Fracaſſo, und als jener wieder von dem Ring anfängt, den die Schweſter behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, ſo fordert ihn dieſer zum Duell, wo er ſich als vollſtändiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen wird endlich den Brüdern weiß gemacht, Giacinta und Ninetta ſeien mit Gold und Koſtbarkeiten entflohen, ſo daß ſie dem, der ſie wiederbringt, ihre Hand verſprechen. Fracaſſo und Simone ſind dieſe Glücklichen und Roſine, welche Caſſandro ihre Hand gegeben hat, klärt ihre Verſtellung zu großem Erſtaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Dieſem kläglichen Text gegenüber macht ſchon der jugendliche Mozart den Adel und die Feinheit ſeiner Natur, welche alles, was mit ihr in Berührung kommt, in eine höhere Sphäre erhebt, unverkennbar geltend. Die eigentliche Spaßmacherei iſt meiſtens auf den Dialog beſchränkt; in den Arien iſt eine um etwas höhere Stimmung, und in den Finales ſind die allerdings ſehr burlesken Situationen doch ohne viel Detail ſchlechter Späße ziemlich knapp gehalten, ſo daß der vom Componiſten ihnen aufgeprägte muſikaliſche Charakter vorwiegt. Auch das Talent der muſikaliſchen Charakteriſtik tritt in der Knabenarbeit entſchieden hervor, und da vom Dichter ſo wenig als möglich vorgearbeitet iſt, muß Alles was in dieſer Beziehung geleiſtet iſt, als das reine Verdienſt des Componiſten gelten.

Beide Vorzüge treten am ſchönſten in der Partie des Polidoro hervor. Sie war für Caribaldi geſchrieben, deſſen ſchöne Stimme einen rührenden Ausdruck namentlich in langſamen Sätzen hatte, aber ungeſchult für Coloratur war, im Spiel ahmte er Caratoli ungeſchickt nach[21]. Mozart hat dem Gefühl der Liebe, das den armen, von Allen

21 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 296. Er trat noch 1780 in Rom als alter zahnloſer Mann auf (Teutſch. Merc. 1789, III S. 210).

gehäuſelten Tropf über ſich ſelbſt hinaushebt, einen einfach edlen Ausdruck gegeben, ohne das komiſche Element ganz zu unterdrücken. Seine erſte Arie (7), in welcher er den Eindruck ſchildert, den Roſine auf ihn gemacht hat, iſt wohl die Krone der ganzen Oper. Die naive Empfindung eines Jünglings, der ſich ſeiner Gefühle ſelbſt noch nicht bewußt iſt, deſſen Furchtſamkeit als die Weichheit einer noch nicht gereiften Seele erſcheint, iſt ſo wahr und innig ausgeſprochen, daß man fragen möchte, woher dem Knaben die pſychologiſche Auffaſſung kam. Der Stimmung nach iſt die Arie denen des Cherubin im Figaro verwandt, nur daß der Page ungleich mehr Feuer und Geiſt als Polidoro zeigt. Durch die Schönheit der ruhig hinfließenden Melodie und Harmonie, durch die Symmetrie der einzelnen Theile und ihre Abrundung zu einem Ganzen, durch die innere Einheit der Stimmung iſt ſie vollſtändig Mozartſch und würde in ſpäteren Opern einen Platz behaupten. Auch die Inſtrumentation iſt ſorgfältig und mit guter Wirkung ausgeführt. Die erſte Violine führt durchgehend die Melodie der Singſtimme, hie und da etwas verziert, die zweite hält eine einfache Begleitungsfigur feſt, die Bäſſe ſpielen pizzicato. Zwei Bratſchen und Fagotts, meiſtens mit einander correſpondirend, ſchattiren gewiſſermaßen die einfache Skizze, während zwei Oboen die Lichter aufſetzen; die Hörner, welche nur in langgehaltenen Tönen angewendet ſind, halten das Ganze zuſammen. Die geſchickte Verwendung dieſer einfachen Mittel bringt ein gewiſſes Clairobſcur hervor, welches von der ſchönſten und treffendſten Wirkung iſt. Die ſo charakteriſirte Arie iſt, wie ſich jetzt erwieſen hat, aus dem früheren Oratorium mit ganz geringfügigen einzelnen Abänderungen und mit Weglaſſung des Mittelſatzes in G moll und des Dacapo herübergenommen (S. 53). Wie ſehr derartige Entlehnungen auch derzeit an der Tagesordnung waren, ſo iſt dies doch der einzige Fall, der bei Mozart bekannt geworden iſt; er beweiſt, in welchem Grad der junge Componiſt die hervorragende Bedeutung dieſer Arie ſelbſt empfand.

Dramatiſch lebendiger iſt Polidoro's Arie im zweiten Act (17). Als Roſine, von Caſſandro beleidigt, in Thränen ausbricht, ſucht er ſie zärtlich zu beruhigen, während er entrüſtet und doch wie erſchreckt über ſeinen eigenen Muth Caſſandro zurechtweiſt. Das innige Gefühl der Neigung und das gewaltſame Zuſammennehmen um die Furcht vor dem Bruder zu bemeiſtern ſind, auch im Wechſel der Tactart und des Tempo, wie der Inſtrumentation lebendig charakteriſirt; der bewegte Theil hat mehr den gewöhnlichen Buffocharakter.

Neben Polidoro zeichnet ſich Roſine aus. Sie war offenbar für Clementine Baglioni beſtimmt, „deren Stimme Silberklang war, ſo geläufig, als man es nur fordern kann und ſchön verflöſſet“; ſie ſang „nicht verwegen aber richtig; ihre Geberde war, wenn ſie wollte, anſtändig, frei“ [22].

Auch hier zeichnen ſich, was nicht bedeutungslos iſt, die Arien aus, wo ſie ihrem wirklichen Charakter gemäß einfach und wahr ihre Gefühle ausſpricht. Gleich die erſte Arie (6), in welcher ſie zu zeigen verſpricht

che si può senza rossore
gradir tutti ed un solo amar

iſt friſch und lebendig und ſelbſt in den Paſſagen ſo natürlich und anmuthig, daß ſie auch heute noch nicht veraltet klingt. Von der zweiten Arie (9) iſt beſonders der erſte Theil (Andante, un poco adagio) ſehr ſchön, und die getragene Hauptmelodie deutet durch Würde und Gefühl ſchon auf den Charakter der Gräfin im Figaro hin. Der Text

Senti l'eco, ove t' aggiri,
susurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi, o se sospiri,
quello sol l'eco risponde,
che ti sente à ragionar.

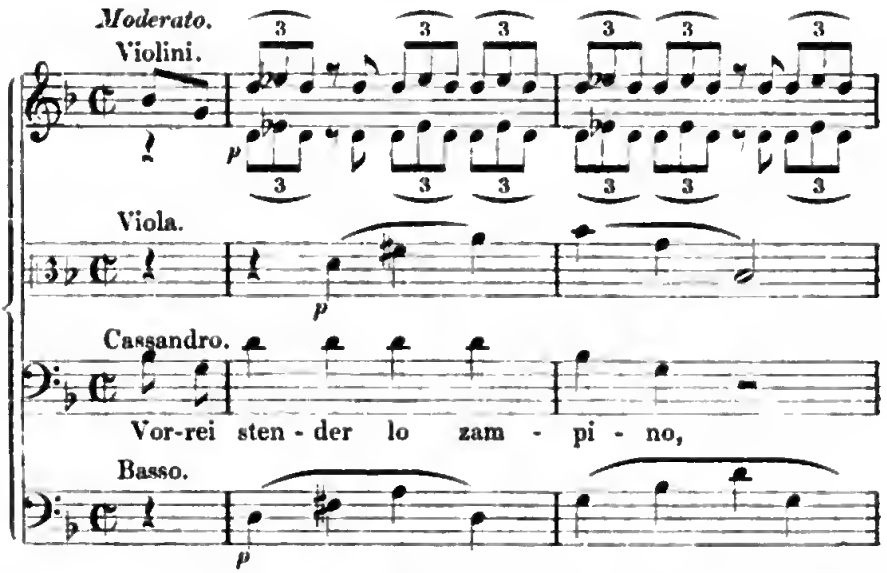
hat hier zu einer Malerei Veranlaſſung gegeben, indem nicht nur das susurrar durch eine entſprechende Geigenfigur ausgedrückt wird, ſondern eine Solooboe auch die Rolle des Echo durch Wiederholung der letzten Töne jeder Phraſe übernimmt, wobei ſie ſich auch in die Paſſagen auf ragionar einzuſchmiegen weiß. Dieſe Tändelei iſt aber ſo beſcheiden und ſo muſikaliſch ausgeführt, daß ſie den zarten Charakter des Satzes nicht im Geringſten beeinträchtigt. Der zweite Theil (Allegro grazioso $^3/_4$) kommt, obgleich er leicht und munter iſt, dem erſten an Eigenthümlichkeit und Bedeutung nicht gleich. Die Cavatine im zweiten Act (15) ſpricht in einer ſchönen getragenen Melodie ein einfach inniges Gefühl aus; Anlage und Durchführung des ganzen Muſikſtückes zeigen in ihrer Einfachheit ſchon eigenthümlich Mozartſchen Charakter. Ueberhaupt verrathen dieſe die Reife einer ausgebildeten Individualität, welche über techniſche Fertigkeit und Geſchicklichkeit hinausgehen. Dagegen iſt die Arie (17), welche Roſine in dem angenommenen Charakter als finta semplice ſingt und beweiſt, daß ein Frauen-

22 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 300.

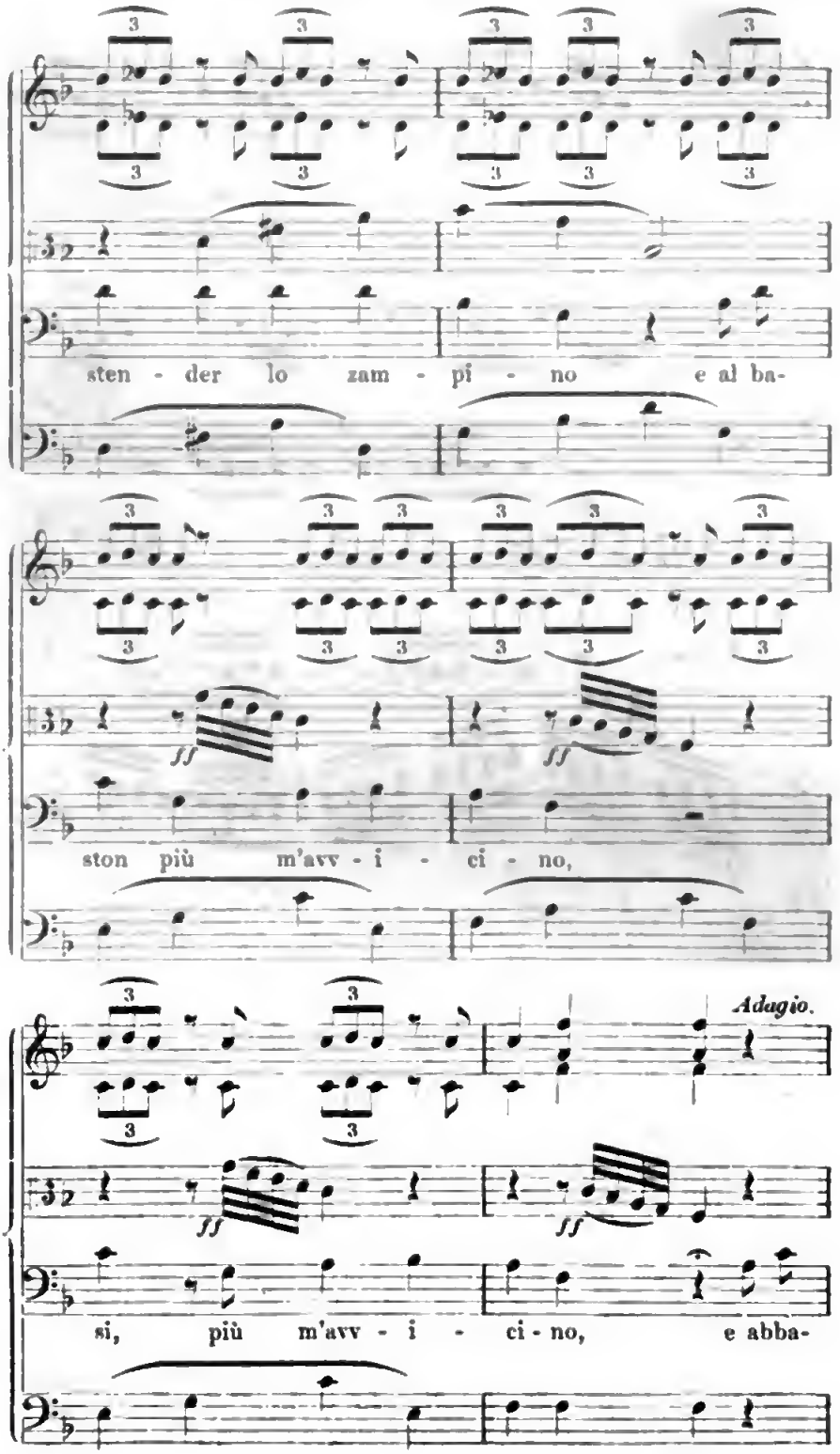
zimmer mit einem Liebhaber unmöglich zufrieden ſein könne, wohl munter und friſch, allein im Ganzen wenig hervorſtechend.

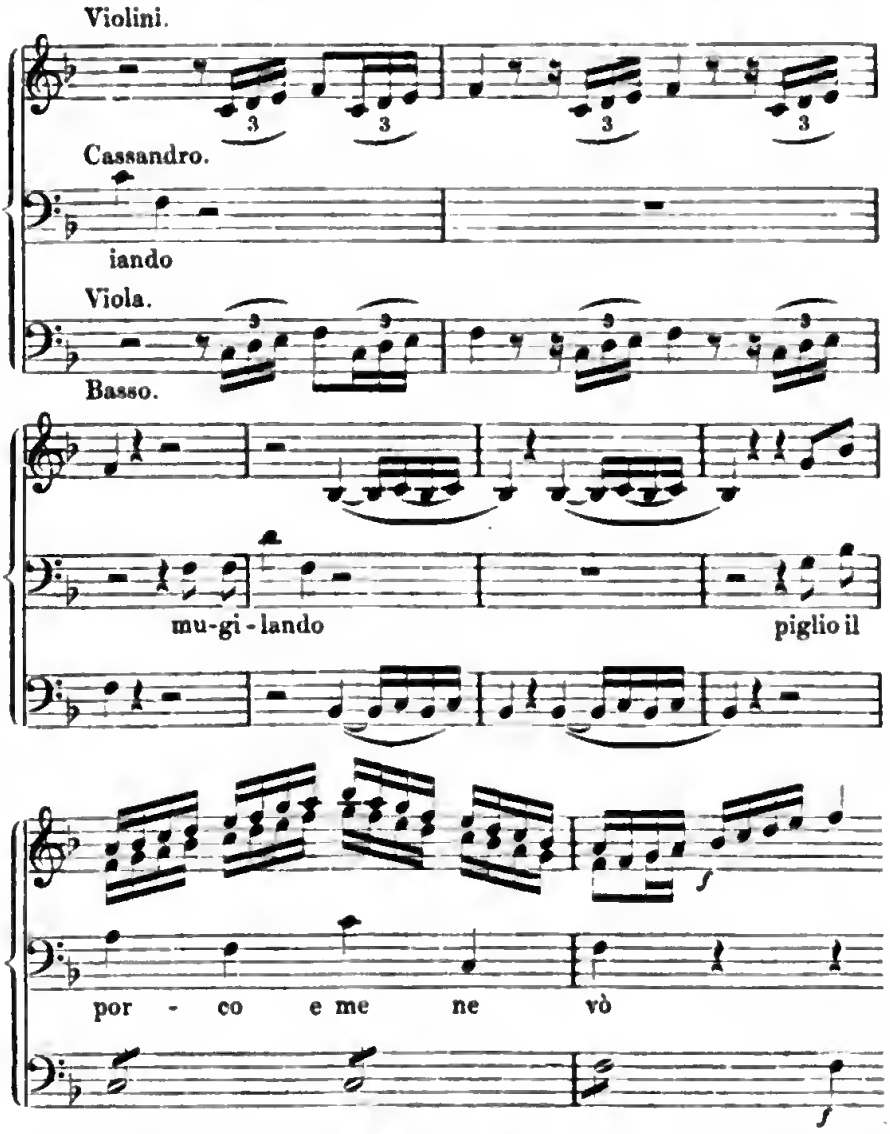
Dieſen beiden Hauptperſonen ſteht die dritte, Caſſandro, nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Der Darſteller Caratoli war wenig Sänger mehr, aber deſto mehr Schauſpieler und wußte „gewiſſermaßen den Geſang entbehrlich zu machen“; ſeine Rollen waren die Alten, in denen er ſich von Uebertreibung zu Gunſten des Hauſens nicht ganz frei hielt[23]. Seine Partie iſt mit Geſchick und Sinn für die eigenthümlichen Züge eines italiäniſchen Buffo behandelt, es fehlt nicht an dem raſchen parlando, an gut angebrachten Pauſen, ſtarken Contraſten und ähnlichen hergebrachten Effecten, allein eine eigenthümliche Erfindung in komiſchen Zügen tritt ſelten hervor. Nicht übel ſind in einer Arie (8) die allerdings keineswegs feinen Worte ausgedrückt:

E son come un can barbone
frà la carne ed il bastone,
vorrei stender lo zampino
e al baston più m'avvicino,
e abbaiando, mugilando,
piglio il porco e me ne vò.



23 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 291. Burney, Reiſe I S. 63. Müller zuverl. Nachr. I. S. 73. Er ſtarb 67 Jahr alt in Wien 1772 (ebend. II. S. 132).


sten - der lo zam - pi - no e al ba-
ston più m'avv - i - ci - no,
Adagio.
si, più m'avv - i - ci - no, e abba-



Freilich darf man ſolche Späße, die damals gewiß großen Beifall fanden, nicht mit der feinen Komik des Figaro vergleichen. Wenn aber der Componiſt ſich hier noch nicht recht geltend macht, ſo liegt die Schuld theils am Dichter, theils verlangte ein beliebter Buffo nur eine flüchtig angelegte Zeichnung, um ſie durch ſeine Ausführung zu beleben. Aber Mangel an Lebenserfahrung und geiſtiger Durchbildung mußte dem Knaben naturgemäß hier am erſten Grenzen ſtecken. Es iſt ſchon ein Beweis ſeiner guten künſtleriſchen Natur, daß er ſich von übertriebener kindiſcher Spaßmacherei frei hielt.

Die beiden Liebespaare ſind nicht in gleichem Maaße ausgeprägt.

Giacinta iſt wenig günſtig für muſikaliſche Charakteriſtik, als ein ziemlich indolentes und furchtſames Mädchen aufgefaßt. Sie erklärt in ihrer erſten Arie (3):

marito io vorrei, ma senza fatica,
averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica;

der Mann ſoll ſein

un uomo d' ingegno,
ma fatto di legno,

kein glückliches Temperament für eine erſte Liebhaberin. So iſt denn auch das was ſie zu ſingen hat wohlklingend und gefällig, aber von einzelnen feinen Wendungen abgeſehen ganz in der Weiſe, wie man es damals gewohnt war. Nur die Arie im dritten Act (24) drückt nach der vorgeblichen Flucht die äußerſte Angſt mit tragiſchem Pathos aus, natürlich in beabſichtigter Karikatur, die in der Singſtimme wie in der Begleitung ſehr gut durchgeführt iſt. Die Auffaſſung dieſer Rolle war gewiß durch die Individualität der Sängerin bedingt, einer entſchiedenen Mezzoſopranpartie ohne alle Coloratur. Nach Sonnenfels Schilderung paßte ſie für Sign. Eberhardi[24]. „Sie hat einen angenehmen Contralt; als Sängerin muß ſie jedermann gefallen. Ihr Triller ſchnappt zwar ein wenig in einen Zitterſchlag um und wenn das Tempo ſehr geſchwind genommen wird, fällt ihr das Folgen ſchwer. Im Spiel aber läßt ſie die Natur über dem Gekünſtelten fahren und wird gezwungen, indem ſie die regelmäßige Geberde zu mühſam aufſucht".

Fracaſſo iſt ein Liebhaber gewöhnlichen Schlages, als ungariſcher Officier derb zufahrend und den Brüdern gegenüber abſichtlich händelſüchtig, aber ohne beſtimmte Individualität. Dieſe aus ſo allgemein gültigen und geringfügigen Zügen ſelbſt zu ſchaffen war damals Mozart natürlich noch nicht fähig. Die Partie war für Laschi beſtimmt, den Sonnenfels[25] als einen durchgebildeten Künſtler, einen edlen Buffo vom feinſten, verſtändigſten Spiel rühmt. Er ſpielte noch die Liebhaber, aber man bemitleidete ihn über den Verluſt einiger Saiten in ſeiner Stimme, der ihm zuweilen Mißtöne abzwang und den er durch Verſetzen der Töne und Coloratur zu erſetzen ſuchte.

Simone iſt ebenfalls ein ordinärer Bediente, mehr plump als

24 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 301.
25 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 293.

derb, aber luſtig, und dieſes iſt auch in der Muſik gut wiedergegeben, die übrigens ſich ſelten über den gewöhnlichen Buffocharakter erhebt. Am gelungenſten und friſcheſten iſt wohl die Arie (13):

Con certe persone
vuol esser bastone,

und der Schluß, wo er in das Ritornell Madama, bastone! hineinſingt, iſt hübſch und komiſch. Uebrigens vereinigte Poggi, welcher die Bedienten- und Bauernrollen gab, mit einer angenehmen Baßſtimme und richtigem Geſange ein ergötzliches Spiel ohne Uebertreibung und war der Liebling der Kenner[26].

Am farbloſeſten iſt das Kammermädchen Rinetta gehalten, und von einer Suſanne oder Deſpina iſt hier noch keine Spur zu entdecken. Sie kann nur für die Bernasconi beſtimmt geweſen ſein, welche als Sandrina in Piccini's Buona figliola und in der Contadina in corte von Sacchini Furore gemacht hatte[27]. Bezeichnend für das geſunde Talent des Knaben iſt es, daß von den Arien dieſer weniger bedeutenden Perſonen einige, offenbar auf Verlangen der Sänger, mehrmals componirt ſind[28]. Für eine natürliche Empfindung oder eine charakteriſtiſche Situation ſehen wir ihn das Richtige ohne Bedenken treffen; einem Gemeinplatz gegenüber finden wir ihn bereit, auf verſchiedene Weiſe das Angemeſſene und Wohlklingende zu verſuchen, um es dem Sänger und dem Publicum gefällig zu machen.

Der damaligen Opernweiſe gemäß ſind die Arien bei weitem überwiegend, jede der auftretenden Perſonen hat deren zwei bis drei zu ſingen, Roſine ſogar vier; ihre Geſammtzahl beläuft ſich auf zwanzig. Die meiſten derſelben ſind von dem damals üblichen Zuſchnitt. Sie haben ein langes Ritornell und beſtehen aus zwei in Tempo, Tact und Tonart verſchiedenen Sätzen, die gewöhnlich beide wiederholt werden; jeder ſpinnt ſich in einem einzigen langen Faden aus, in dem einzelne Motive ſich wohl einmal wiederholen, aber ohne wirklich verarbeitet zu werden. Dieſe ſchwerfällige, hauptſächlich für den Sänger, der ſeine Kunſt zeigen will, berechnete Form kann nur ausnahmsweiſe dramatiſch wirken. Daher iſt es bezeichnend, daß gerade die Arien, welche am meiſten Eigenthümlichkeit zeigen, dieſelbe verlaſſen und einen in ſich ab-

26 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 293 f. Müller zuverl. Nachr. I S. 73. Kelly remin. I p. 66 ff.

27 Sonnenfels geſ. Schr. V S. 299 f.

28 Eine Arie des Fracaſſo iſt zweimal componirt, von einer anderen der Mittelſatz, auch eine eingelegte Arie der Rinetta iſt in doppelter Compoſition da.

gerundeten Satz bilden. Der Virtuoſität iſt übrigens wenig Spielraum gegeben; die Melodien ſind einfach, ſelten mit Coloraturen und Paſſagen ausgeſtattet[29] und bieten den Sängern wenig Veranlaſſung zu Verzierungen, natürlich bis auf die Cadenzen, welche die Sänger ſich ſelbſt machten. Der natürliche Ausdruck der Empfindung in den Arien beeinträchtigt übrigens nirgends den Charakter einer opera buffa, ſie ſind heiter, munter und leicht eingänglich.

Neben dieſen vielen Arien iſt nur ein Duett zwiſchen Fracaſſo und Caſſandro (19) da, in welchem dieſer ſich in die Bruſt wirft, aber in großer Angſt auf alle Weiſe dem Duell ſich zu entziehen ſucht, von rein komiſchem Charakter. Es iſt lebendig und hätte gewiß damals ſehr guten Effect gemacht, allein es iſt eigentlich nur eine Scene für den Baßbuffo, da Fracaſſo nur vereinzelte Worte hineinwirft, und zuſammen gehen die beiden Stimmen nie.

Die Oper ſchließt jeden Act mit einem ausgeführten Finale, welches die durch mehrere Scenen hindurch zu einem bedeutenderen Conflict geſteigerte Handlung, an der ſich wenigſtens die Mehrzahl der auftretenden Perſonen betheiligt, in einem zuſammenhängenden Muſikſtück darſtellt. Die Anordnung und Behandlung derſelben war im Weſentlichen in der opera buffa bereits feſtgeſtellt. Mit dem Wechſel der Situation wechſelt in der Regel auch Tempo, Tact- und Tonart, jeder einzelne ſolche Satz bildet ein abgeſchloſſenes Ganze. Wo die Handlung bewegt wird, ein raſch wechſelnder Dialog eintritt, bildet gewöhnlich das Orcheſter, durch Feſthalten und Durchführen charakteriſtiſcher Motive, einen feſt eingerahmten Grund, von welchem die einzelnen Züge der dramatiſchen Charakteriſtik ſich lebendig abheben ohne auseinander zu fallen. Die künſtleriſche Behandlung bedingt ebenſo ſehr die geſchickte Geſtaltung und Gliederung der Sätze nach ihren rein muſikaliſchen Motiven als die freie Bewegung und lebendige Charakteriſtik der in dieſem Rahmen auftretenden Perſonen; nur im vollendeten Meiſter wird ſich beides gleichmäßig durchdringen. Bei unſerem jungen Componiſten iſt das erſtere Element noch das überwiegende. Anlage und Gliederung der Sätze iſt ſicher und fließend. Die Singſtimmen ſind allerdings nicht künſtlich verflochten, aber durchaus frei und ſelbſtändig geführt; ebenſo iſt das Orcheſter geſchickt behandelt und richtig beobachtet, wo es ſelbſtändig hervor- und wo es begleitend zurücktreten

29 In der oben beſprochenen ſchönen Arie des Polidoro iſt eine längere Paſſage mit richtigem Gefühl ſpäter von Mozart geſtrichen worden.

müſſe. Die Inſtrumentation iſt durchgehends reicher und, wiewohl eigenthümliche Inſtrumentaleffecte bei dem raſchen Fortſchreiten nicht ſo wie in manchen Arien hervortreten, wohl berechnet Licht und Schatten zu geben. Die Blasinſtrumente ſind nicht ſelten ſelbſtändig und eigenthümlich verwendet, und von Mozarts unnachahmlicher Kunſt Orcheſter und Singſtimmen bei voller Selbſtändigkeit zur Einheit zu verſchmelzen, ſind die Keime ſchon hier unverkennbar. Was den dramatiſchen Ausdruck anlangt, ſo ſind Situation und Charaktere ſtets angemeſſen wiedergegeben, doch ſind einzelne Arien in beider Hinſicht bedeutender. Ueberhaupt tritt in dieſen Sätzen die Kraft der Erfindung hinter der Gewandtheit formeller Geſtaltung zurück. Selbſt bei der außerordentlichſten Begabung konnte ein Knabe einer Aufgabe gegenüber, welche die höchſten und verſchiedenartigſten Anſprüche an ihn machte, nicht allen gleichmäßig genügen; für Mozart iſt es ſehr charakteriſtiſch, daß er ſich dadurch nicht zu einzelnen glänzenden Einfällen provociren ließ. Vielmehr war das Streben nach gleichmäßiger Durchbildung in ihm ſchon damals ſo entſcheidend, daß ſeine Productionskraft ſich gewiſſermaßen auf das Niveau deſſen ſtellte, dem er künſtleriſche Geſtaltung zu geben im Stande war. Daher machen denn dieſe Finales einen ganz harmoniſchen Eindruck, und wahren, wenn ſie auch Tiefe und Schwung vermiſſen laſſen, überall den lebhaften und munteren Charakter einer echten opera buffa. Der letzte Satz jedes Finale iſt vierſtimmig und wird von allen anweſenden Perſonen geſungen, ein ähnlicher eröffnet die ganze Oper. Sie ſind ſehr einfach, die Singſtimmen harmoniſch gehalten, meiſtens zu einer bewegten Figur der Geigen, gewöhnlich nur einer Art von Umſchreibung der Hauptmelodie ohne ſelbſtändigen Charakter; die übrigen Inſtrumente füllen die Harmonie ſo, daß das Ganze eine volle mitunter rauſchende Wirkung macht.

Die Ouverture (Sinfonia) beſteht hergebrachter Weiſe aus drei Sätzen, von denen die beiden erſten zweitheilig ſind. Es iſt eine ſchon am 16. Januar componirte ſelbſtändige Symphonie (45 K.), welche mit Weglaſſung des Menuets der Oper vorgeſetzt wurde. Einige geringfügige Veränderungen gehen meiſt die Inſtrumentation an. Die Symphonie hatte urſprünglich Trompeten und Pauken, welche in der Opern irgend und auch in der Ouverture nicht angewendet ſind; da gegen ſind Flöten und Fagotts hinzugeſetzt. Ohne Zweifel iſt dies das ſchwächſte Stück der Oper und namentlich der Mittelſatz recht matt; aber man legte überhaupt wenig Gewicht auf die Ouver-

ture, und auch so steht sie anderen Ouverturen damaliger Zeit nicht eben nach.

Als Gesammturtheil ergiebt sich, daß die Oper den damals auf der Bühne befindlichen vollkommen ebenbürtig war, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung sie überragte und vernehmlich auf eine größere Zukunft hinwies. Welch ein außerordentliches Lob für das Werk eines Knaben! Und gerade dieses verräth sich nirgend. Nirgend ein Zug von kindischem Wesen, von knabenhafter Unsicherheit, überall vollkommene Festigkeit und Gewandtheit in der Technik, klare Einsicht der Effecte und Mittel, überall Ebenmaß und Gliederung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, endlich das sichere Gefühl von dem Wesen der Kunstgattung, worauf die Haltung des Ganzen und die Charakteristik des Einzelnen beruhte: im Ganzen und Einzelnen ist die Oper eine rechte opera buffa.

Die handschriftliche Partitur ist offenbar eine Reinschrift, allein nicht ohne Abänderungen. Theils sind es Verbesserungen augenblicklicher Versehen im Schreiben, theils, obwohl seltener, Veränderungen, welche sich beim Reproduciren während des Schreibens aufdrängten. Die meisten sind nach ganz vollendeter Composition, offenbar auf Veranlassung der Sänger, vorgenommen und bestehen sowohl aus Kürzungen als aus Zusätzen. Die letzteren finden sich am meisten bei den Schlüssen, die Mozart in der Regel kurz und bündig gemacht hatte; die Sänger, auf einen guten Abgang bedacht, haben die Ausdehnung derselben gewünscht. Ueberall gewahrt man, daß L. Mozart die Partitur revidirt hat; die äußerlichen Dinge wie Angabe des Tempo, der Personen, Instrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags u. ähnl. rühren fast allenthalben von seiner Hand her. Nur wenige Stellen finden sich, wo es scheint, als habe er auch die Composition in unbedeutenden Kleinigkeiten revidirt. Allerdings kann diese Partitur, eben weil sie eine Reinschrift ist, über den Einfluß nicht entscheiden, welchen L. Mozart durch Rathen und Corrigiren auf die Composition seines Sohnes üben konnte. Man muß es begreiflich finden, wenn man ihn damals für überwiegend zu halten geneigt war; jetzt, wo man den Entwickelungsgang Wolfgangs übersehen kann, wird Niemand daran denken.

Obgleich L. Mozart nicht die Genugthuung hatte durch die Aufführung dieser Oper dem Genie seines Sohnes öffentlich Anerkennung zu verschaffen, so bot sich ihm doch eine Gelegenheit das drama-

tische Talent desselben vor einem kleinen Kreise zur Geltung zu bringen. Mozarts waren mit einem Dr. Meßmer[30] näher bekannt geworden, der durch eine reiche Frau in gute Verhältnisse gekommen war und in seinem glänzend eingerichteten Hause auf der Landstraße gastfrei einen gebildeten Kreis um sich versammelte, in dem auch unter Anderen Heufeld viel verkehrte. Er war musikalisch und hatte sich ein Liebhabertheater eingerichtet und ließ auf demselben eine kleine von Wolfgang componirte deutsche Oper Bastien und Bastienne (50 K.) aufführen.

Wir müssen hier zurückgehen auf J. J. Rousseau's Intermezzo Le devin du village, über dessen Entstehung er im achten Buch seiner Confessions berichtet[31]. Die Freude, welche ihm während seines Aufenthaltes in Italien die lebendigen heiteren Darstellungen der opera buffa gemacht hatten, wurde im Jahr 1752 bei einem Aufenthalt in Passy durch das Zusammensein mit einem eifrigen Musikfreund Musard, der diesen Geschmack theilte, lebhaft wieder aufgefrischt. Dies erweckte in ihm den Gedanken, etwas Aehnliches für die französische Bühne zu schaffen; in wenig Tagen wurde der Plan des Stücks, Text und Musik zu einigen Couplets entworfen, binnen sechs Wochen war Gedicht und Composition des Ganzen vollendet. Bei einer Privatprobe, welche Duclos veranstaltete, machte die Operette großes Aufsehen und erregte auch die Aufmerksamkeit des Intendant des menus plaisirs, de Cury, welcher die Aufführung derselben bei Hofe verlangte und durchsetzte. Zweimal, am 18. und 24. October 1752, wurde sie in Fontainebleau vor dem König aufgeführt, Mlle. Fel und Jeliotte sangen Colette und Colin, der Eindruck war sehr groß. Dann wurde sie in Paris öffentlich von der académie royale de musique am 1. März 1753 gegeben, und erntete gleich großen und all-

30 Man hat verleitet durch Nissen, welcher von dem „bekannten Freunde der Mozartschen Familie, Dr. Meßmer" spricht, mit Unrecht an den berühmten Magnetiseur gedacht. Helfert die österr. Volksschule I S. 132 f. wies auf Dr. Anton Meßmer hin, welcher 1765 sein zweites Rigorosum bestand, 1766 promovirte und 1767 Mitglied der medicinischen Facultät wurde. Diesem hatte seine Frau 1773 die Hälfte eines Hauses auf der Landstraße zugebracht (laut dem Grundbuch und in Uebereinstimmung damit schreibt L. Mozart seiner Frau von Wien Aug. 1773), Frau von Meßmer sei durch den Tod ihrer Mutter zum Genuß des bedeutenden Vermögens gelangt. Als ein Vetter desselben wird auch der „junge Hr. v. Meßmer" genannt, den Mozarts 1773 als Normalschuldirector fanden.

31 E. Schelle Berl. Mus. Ztg. Echo 1864 Nr. 38 f.

gemeinen Beifall[32]. Vom Könige an, der „mit der ſchlechteſten Stimme ſeines ganzen Königreichs den ganzen Tag ſang: j'ai perdu mon serviteur" hatte alle Welt die Couplets der Operette im Munde, die in einem ſeltenen Grade populär blieb. Sie wurde 1774 neben Glucks Orpheus beklatſcht[33], ja noch 1819 und 1821 zum Erſtaunen deutſcher Muſiker mit dem größten Beifall gegeben, und verſchwand erſt 1828 vom Repertoire[34]. Die Handlung könnte nicht einfacher ſein.

Colette, ein Landmädchen, iſt troſtlos, daß ihr Liebhaber Colin ſie verlaſſen hat und ſucht einen Wahrſager auf, der ihr rathen und helfen ſoll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verſtrickt habe, im Herzen aber liebe er ſie noch und werde ſie wieder aufſuchen, dann müſſe ſie aber durch verſtellten Kaltſinn ihn ſtrafen und ſeine Liebe neu anfeuern; ſie verſpricht es. Colin tritt dann auf: er ſei von ſeinem Wahn geheilt und kehre zu ſeiner Colette zurück. Als der Wahrſager ihm erklärt, ſie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hülfe an; dieſer verſpricht durch einen Zauber Colette herbeizurufen, dann möge er ſelbſt ſein Heil bei ihr verſuchen. Colette erſcheint und ſpielt mit Mühe die Spröde; als er darauf verzweiflungsvoll ſich entfernt, ruft ſie ihn zurück, es erfolgt die Verſöhnung und erneuerte Verſicherung der Liebe und Treue. Der Wahrſager holt ſich ſeinen Dank und Lohn, und an dem Glück der Liebenden, das ſich in verſchiedenen Couplets ausſpricht, nehmen die verſammelten Landleute Theil.

Die ungekünſtelte Natur und naive Empfindung, welche für die Dürftigkeit des Inhalts entſchädigten, will auch die Muſik ausdrücken. Wenn gleich eine auffallende Ungleichheit im Techniſchen, hie und da ſogar grobe Fehler den Dilettanten verrathen[35], ſo zeigt ſich doch in den Melodien natürliches Gefühl und eine anmuthige Zartheit, deren außerordentliche Wirkung in damaliger Zeit man ſehr wohl begreift. Rouſſeau, der vor Allem Einheit des Tons in dieſem kleinen Gemälde erſtrebte, begnügte ſich nicht die Couplets durch fließende wohllautende

32 Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau ſchreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottſched (Danzel, Gottſched S. 351). So nennt er es auch 15. Dec. 1753 (corr. litt. I p. 92 f.) intermède agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1754 intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f.). Später übergeht er es ſtets, wenn von Rouſſeau's muſikaliſchen Leiſtungen die Rede iſt und nennt nur deſſen verunglückte Oper les Muses galantes.

33 Laharpe corr. litt. II p. 59.

34 A. M. Z. XXI S. 841. XXIII S. 141. Berlioz voy. mus. I p. 389.

35 Adam (souv. d'un music. p. 198 ff.) weiſt darauf hin, daß Rouſſeau's Partitur von Francoeur revidirt worden ſei.

Melodien auszuſtatten, ſondern wandte große Sorgfalt auf das Recitativ, welches nach dem Muſter des italiäniſchen eine naturgemäße aber künſtleriſch ausgebildete Declamation darſtellen ſollte[36]. Es iſt unglaublich, mit welcher Genauigkeit er den Vortrag ſeiner Recitative bis ins geringſte Detail angiebt; man ſieht daß er den Sängern für den muſikaliſchen Ausdruck gar kein Gefühl zutraute.

Rouſſeau's Oper fiel zuſammen mit dem erſten Auftreten der opera buffa in Paris, der Vergleich mit den italiäniſchen Opern, die ihm zum Muſter gedient hatten, konnte am beſten die Selbſtändigkeit ſeiner Leiſtung herausſtellen. Er verdankte ihnen die Anregung, ſeine Operette trug das Gepräge des franzöſiſchen Nationalcharakters und verdankte ſeiner Individualität ihren eigenthümlichen Ton[37]. Den nachhaltigen Eindruck derſelben zeigen am beſten die zahlreichen Opern, welche den hier angeſchlagenen Ton aufzunehmen und weiter zu führen ſuchten[38], wie Rose et Colas; Annette et Lubin; La cloehette.

In anderer Weiſe beſtätigte die Comédie italienne den Erfolg des Devin du village. Gewohnt den bedeutenden Erſcheinungen der großen Bühnen mit Parodien auf dem Fuß zu folgen, führte man aux Italiens am 26. Sept. 1753 eine Parodie des Rouſſeauſchen Intermezzo Les amours de Bastien et Bastienne auf[39]. Sie war verfaßt von der geiſtreichen und anmuthigen Mad. Favart und Harny[40], und beabſichtigt nicht eine Verſpottung des Originals, ſondern überträgt die arkadiſche Idealität der Rouſſeauſchen Schäfer in eine ungefälſchte Realiſtik des Landlebens. Echte franzöſiſche Bauern drücken in ihrem Patois entſprechende Empfindungen aus, Alles geht in voller Natürlichkeit derb und behaglich zu. Der Dialog reiht, wie es im Vau-

36 Ueber das Recitativ ſpricht Rouſſeau ſowohl im Dictionnaire de musique als in der Lettre sur la musique française (oeuvr. XI p. 296 ff.) ausführlicher und meiſt durchaus treffend.

37 Man hat bekanntlich behauptet, Rouſſeau habe nur den Text gedichtet und die Compoſition eines Muſikers in Lyon ſich angeeignet (A. M. Z. XIV S. 469. Caſtil-Blaze Molière musicien II p. 409 ff.), eine Beſchuldigung, der auch Gretry widerſprach (mém. I p. 276. III 306). Rouſſeau wollte ſie durch eine zweite Compoſition widerlegen, die aber übel ausfiel (Laharpe corr. litt. II p. 370. Adam souv. d'un mus. p. 202).

38 Eine engliſche Bearbeitung von Burney machte 1766 in London kein Glück (Parke mus. mem. II p. 93), deutſche gaben Leon (Teutſch. Merc. 1787 II S. 193 ff.), C. Dieliz (Berl. 1820).

39 Théâtre du Favart V, 1 (Par. 1763). Ein in Amſterdam 1758 gedrucktes Textbuch hat die Bemerkung: représenté à Bruxelles Nov. 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de S. Alt. Roy.

40 Grimm corr. litt. IV p. 400. 417.

deville üblich war, bekannte Melodien aneinander. Das Stück fand unerhörten Zulauf und Beifall, den es nicht zum wenigſtens dem lebendigen und natürlichen Spiel der Mad. Favart zu danken hatte. Sie wagte es zuerſt die wirkliche einfache Tracht einer Bäuerin anzulegen und trat in Holzſchuhen auf, die Furore machten. Sie ward in dieſem Coſtüme gemalt und die Rolle der Baſtienne begründete hauptſächlich ihren Ruhm[41].

Dieſe Parodie wurde auch zu einer deutſchen Operette bearbeitet. In Wien hatte die Volkskomödie auf den Beiſtand der Muſik nie verzichtet; Haydn componirte für Kurz-Bernardon die Operette Der neue krumme Teufel. Als durch Hiller die feinere Gattung der komiſchen Oper begründet wurde, fand ſie auch in Wien Aufnahme und Nachahmung, Weiskern überſetzte 1764 die Parodie der Mad. Favart[42], und dieſen hie und da geänderten Text componirte Mozart[43]. In demſelben iſt ein fortlaufender Dialog hergeſtellt, der durch einzelne Arien und Duetts an der geeigneten Stelle unterbrochen wird. Dieſe Muſikſtücke (elf Arien, drei Duetts und ein Terzett) entſprechen nicht immer denen in Rouſſeau's Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat; manche Arien haben mehrere Verſe, von denen Mozart nur den erſten untergeſetzt hat. Die franzöſiſche Parodie iſt hier unfreiwillig aufs ungeſchickteſte traveſtirt, wofür die erſte Arie in den verſchiedenen Formen den Beleg geben mag.

Rouſſeau.	Mad. Favart. (Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon ſerviteur;	Depis c' tems-là j'nons point dormi,
Colin me délaiſſe.	Je n' vivons pû qu' à d'mi.
Hélas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus ſonger:	J'en ons le coeur tout tranſi,
J'y ſonge ſans ceſſe.	Je m' meurs de ſouci.

41 Dictionn. d. théâtr. VI p. 228 f. Theaterkal. 1776 S. 100.

42 Baſtienne, eine franzöſiſche Opera comique. Auf Befehl in einer freyen Ueberſetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern. Wien 1764. Zu einigen Liederchen waren die franzöſiſchen Melodeyen beibehalten, die übrigen waren neu componirt. Das Stück wurde in Wien (Müller zuverl. Nachr. I S. 31), 1770 in Brünn (ebend. II S. 213), 1772 in Prag (ebend. II S. 163), 1776 in Hildesheim (Müller Abſchied v. d. Bühne S. 137) aufgeführt.

43 Niſſen nennt Schachtner als Dichter. Vielleicht bezieht ſich ſeine Mitwirkung auf die Verſificirung des proſaiſchen Dialogs, von welchem Mozart ſpäter einige Scenen als Recitativ componirt hat; eine unnütze Arbeit, die unvollendet liegen blieb.

Weiskern.

Mein liebſter Freund hat mich verlaſſen,
Mit ihm iſt Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu faſſen,
Der Kummer ſchwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erſtarrt das Herz,
Und dieſe Noth
Bringt mir den Tod.

Vers und Ausdruck ſind durchweg gleich unbeholfen und platt;

Baſtienne ſingt:

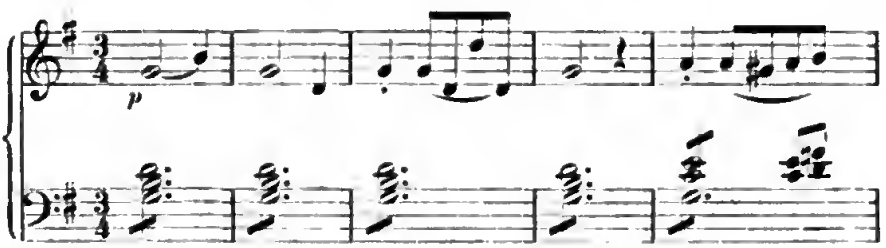
Ganz allein
Voller Pein
Stets zu ſein
Iſt kein Spaß
Im grünen Gras!

und Baſtien:

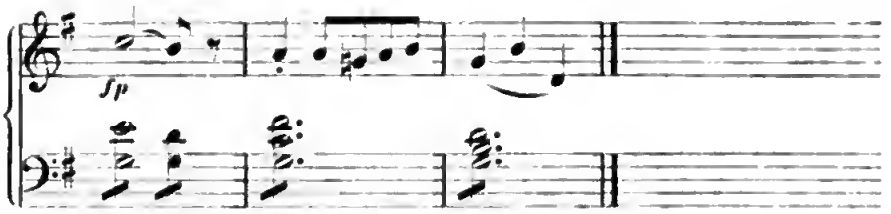
Geh, du ſagſt mir eine Fabel,
Baſtienne trüget nicht.
Nein, ſie iſt kein falſcher Schnabel,
Welcher anders denkt als ſpricht.

Man muß ſich den allgemeinen Ton der Bildung und des Geſchmacks vergegenwärtigen um zu begreifen, daß dieſe Operette in einem angeſehenen Hauſe aufgeführt werden konnte[44].

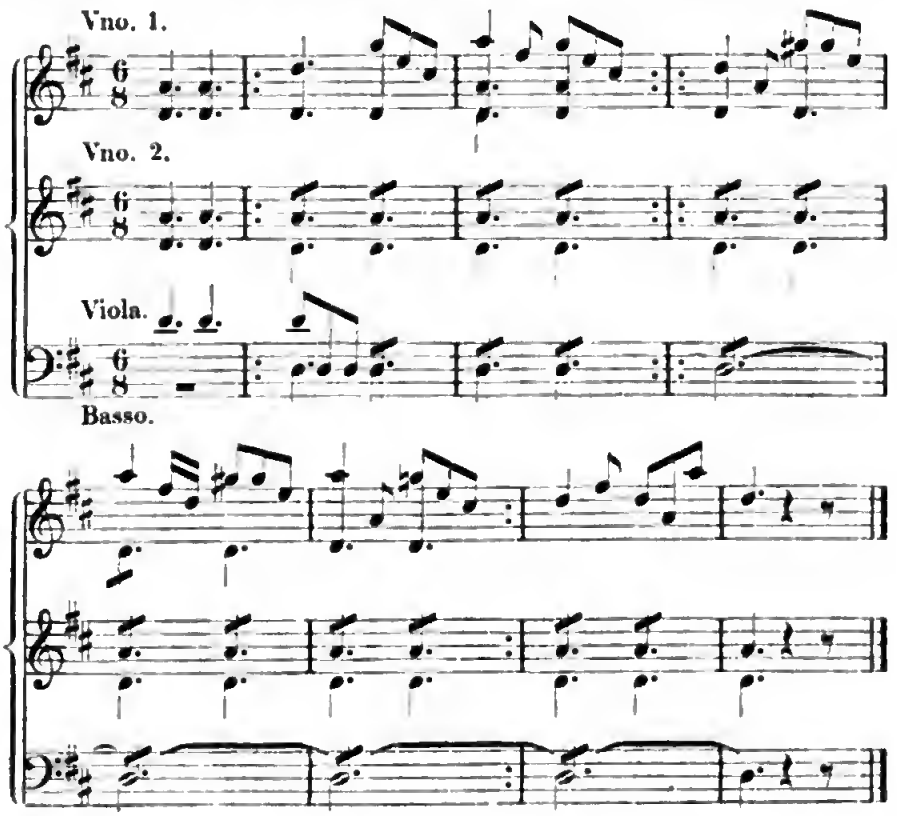
Mozart hat in ſeiner Muſik den Charakter des Schäferſpiels durchweg feſtgehalten und wo es ſchicklich war auch äußerlich angedeutet. Die Inſtrumentaleinleitung (Intrada), ein Allegro $^3/_4$ von etwa 70 Tacten, beginnt mit einem paſtoralen Thema



44 Vergleicht man die Proben, welche Hiller über Metaſtaſio S. 17 ff., aus einer in Wien 1769 erſchienenen Ueberſetzung des Metaſtaſio anführt, ſo wird man Verwandtes finden.

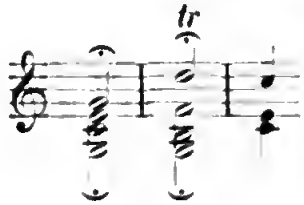


das nur durch einige raſche von Oboen und Hörnern unterſtützte Figuren unterbrochen wird, welche offenbar die Störung des ruhig heiteren Schäferlebens ausdrücken ſollen, und verläuft in ein zartes pianissimo, welches die Arie der Baſtienne vorbereitet. Daß das Thema „an Beethovens Sinfonia eroica erinnert" bemerkt Holmes, was noch mehr im Verlauf der Ouverture hervortritt; an eine wirkliche Reminiscenz denkt hoffentlich Niemand. Melodie und Begleitung, namentlich das Feſthalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zuſammen, ſollen den Dudelſack andeuten. Nur die Saiteninſtrumente ſind angewendet; eine eigenthümliche Klangfarbe bringt es hervor, daß die erſte Geige zu der Melodie den Grundton auf der leeren G oder D Saite angiebt. Geradezu nachgeahmt iſt der Dudelſack in einem kleinen Satz, mit dem Colas auf dem Dudelſack ſpielend auftritt



Hier hat ſich Mozart auch den Spaß gemacht durch das gis den zwiſchen g und gis liegenden Ton nachzuahmen, welchen Blasinſtrumente mit einfachen Röhren dann angeben, wenn ſie nicht kunſtgemäß behandelt werden[45]. Uebrigens waren alle dieſe kleinen Kunſtſtücke ſchon ebenſo im Galimathias angebracht (S. 44).

Vergleicht man die Operette mit der finta semplice, ſo findet man daß, wie jene entſchieden den Charakter der italiäniſchen opera buffa, dieſe ebenſo beſtimmt in Haltung und Farbe den deutſchen Charakter trägt. Wie weit die Hillerſche Oper unmittelbar auf die Entſtehung von Baſtien und Baſtienne Einfluß gehabt habe, weiß ich nicht zu ſagen, entſchieden ſpricht ſich in Mozarts Muſik dieſelbe Richtung aus, welche Hiller verfolgte. Einfachheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung war durch den Gegenſtand geboten, der Geſang iſt ohne alle Coloratur und Fioritur, der Charakter der Melodiebildung entſchieden deutſch, meiſt liedartig; wo eine mehr ausgebildete Form hervortritt, iſt wohl der Einfluß der italiäniſchen Oper zu erkennen, allein ſie iſt weſentlich vereinfacht. Die eigentliche Form der Arie in zwei Theilen, mit Wiederholung des erſten oder beider und den dabei üblichen Veränderungen, iſt gar nicht angewendet; und wenn eine Arie aus zwei Theilen beſteht, ſo hat ſie kein da Capo[46]. Sogar der in der italiäniſchen Arie zur Regel gewordene Schlußfall



iſt höchſtens ein- oder zweimal angewendet. Die Erfindung iſt im Ganzen nicht glänzend, es kommen keine Stücke von ſolcher Bedeutung vor, wie einzelne in der italiäniſchen Oper; hie und da ſind kleine Stockungen im Rhythmus und in der Harmonie, auch gelegentlich einige altmodiſche Wendungen bemerkbar. Daneben fehlt es nicht an Stellen von lieblicher Anmuth und zarter Naivetät, die Harmonie iſt nicht ſelten gewählt, für jene Zeit ſelbſt kühn, und beſonders iſt auch hier der Ausdruck der einfachen Empfindungen des Herzens am beſten gelungen.

45 Ein ähnliches Beiſpiel findet ſich in Webers Compoſition des Voßſchen Reigen (Op. 30, 5), Verwandtes auch in Mendelsohns Sommernachtstraum.

46 Dies hebt auch Hiller als charakteriſtiſch an ſeiner Behandlungsweiſe hervor (wöchentl. Nachr. I S. 376. II S. 118).

Auch das Talent dramatiſcher Charakteriſtik verleugnet ſich nicht; die drei Figuren ſind beſtimmt gezeichnet, manche kleine komiſche Effecte ſind mit Behagen herausgehoben z. B. die Arie, in welcher Colas ſein Hocuspocus treibt, das Duett, in welchem Baſtienne auf alle verzweiflungsvollen Entſchlüſſe Baſtiens immer nur erwiedert: Viel Glück! u. a. m. Die techniſche Ausführung iſt ebenfalls einfach. In den Duetts und dem Schlußterzett ſind die Stimmen nicht künſtlich verſchlungen, ſondern löſen einander ab oder gehen einfach harmoniſch neben einander her; nur ein einzigesmal kommt ein kurzer imitatoriſcher Einſatz vor. Das Orcheſter geht gewöhnlich mit der Singſtimme, zu welcher ein einfacher, meiſt gut geführter Baß geſetzt iſt, die übrigen Stimmen füllen die Harmonie aus; ſelten tritt auch nur eine Begleitungsfigur mit einer gewiſſen Selbſtändigkeit hervor. Weſentlich iſt die Begleitung dem Saitenquartett überlaſſen, das zwar durch Oboen — einmal durch zwei Flöten — und Hörner verſtärkt wird, aber nur zur Füllung der Harmonie. Doch ſind die Hörner in der zweiten Arie der Baſtienne „Ich geh jetzt auf die Weide" zwar ſehr einfach, doch obligat, recht hübſch gebraucht.

Es will nicht wenig ſagen, daß ein zwölfjähriger Knabe, der mit Gewandtheit und Sicherheit die Formen der Oper handhabt und friſche Productionskraft und Talent für Charakteriſtik zeigt, zugleich feines Gefühl und richtigen Tact für die künſtleriſche und nationale Grundverſchiedenheit der deutſchen und italiäniſchen Oper in der Behandlung des Ganzen und Einzelnen bewährt. Merkwürdig, wie er ſo bei ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen ſchon die beiden Pole fixirt, welche einander diametral entgegengeſetzt in ſeiner künſtleriſchen Individualität neutraliſirt werden ſollten.

Eine Arie des Baſtien (10) wurde mit etwas verändertem Text „Daphne, deine Roſenwangen" als Lied mit Klavierbegleitung zugleich mit einem anderen Lied „Freude, Königin der Weiſen" (52. 53 K.) in einer Zeitſchrift gedruckt[47], deren Herausgeber wohl mit dem Namen des Wunderkindes Parade machen wollte.

Von Gelegenheitscompoſitionen, an denen es während dieſes Wiener Aufenthaltes nicht gefehlt haben kann, ſind zwei Symphonien nachzuweiſen. Die erſte in F dur, welche noch ins Jahr 1767 fällt (43 K.) bietet nur das Bemerkenswerthe, daß der Mittelſatz eine Be-

47 Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht (Wien, R. Gräffer 1768) IV S. 80. 140.

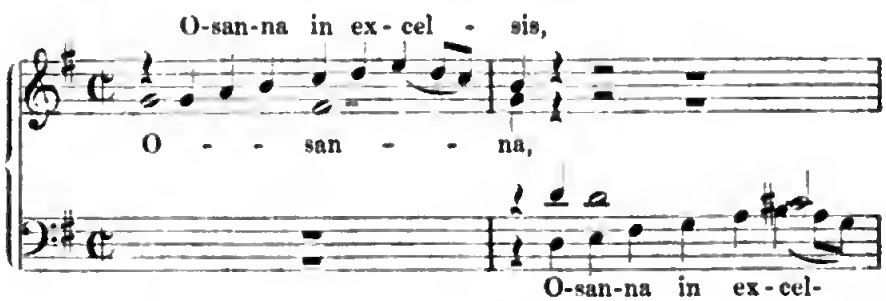
arbeitung des schon S. 61 hervorgehobenen Duetts aus Hyacinthus ist. Die zweite in D dur vom 13. Dec. 1768 (48 K.) ist sehr lebhaft und hat einzelne recht hervortretende Züge.

Ein Räthsel bietet ein Quintett in B dur (46 K.), dessen Manuscript im Archiv des österr. Musikvereins nach Köchels unanfechtbarem Zeugniß, von Mozarts Knabenhand unsicher und kritzlich, mit vielen Correcturen geschrieben ist und am Schluß das, wenn gleich von fremder Hand herrührende, doch mit der Schrift stimmende Datum trägt „d. 25. Januar (Mozart schreibt Jänner) 1768". Dies Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell enthält nämlich die vier Hauptsätze mit Weglassung des zweiten Menuets, der Romanze und der Variationen) der großen Serenade für Blasinstrumente aus dem Jahr 1780 (361 K.) der Substanz nach vollständig, nur soweit geändert, als die Uebertragung für weniger Saiteninstrumente es nothwendig machte. Es wird bei genauer Prüfung kaum zweifelhaft bleiben, daß die Composition ursprünglich für die Blasinstrumente gedacht ist; die schönsten Effecte kommen hier erst zur Geltung und sind offenbar nicht erst später hineingetragen, das Quintett verräth sich an manchen Stellen deutlich als Arrangement durch das Bestreben gegebene Effecte herauszubringen. Demnach müßte die Serenade ein so frühes Jugendwerk sein, und da die nicht ins Quintett aufgenommenen Sätze sich in keiner Weise von den übrigen unterscheiden, läge kein Grund vor, sie der Zeit nach zu trennen. Nun zeigen aber diese Sätze durch die Conception und Formschönheit, durch Meisterschaft der Technik die volle Reife des Mannes, überragen die Arbeiten des Knaben so weit, daß es gleich schwer ist der Handschrift Glauben zu schenken und ihr denselben zu versagen.

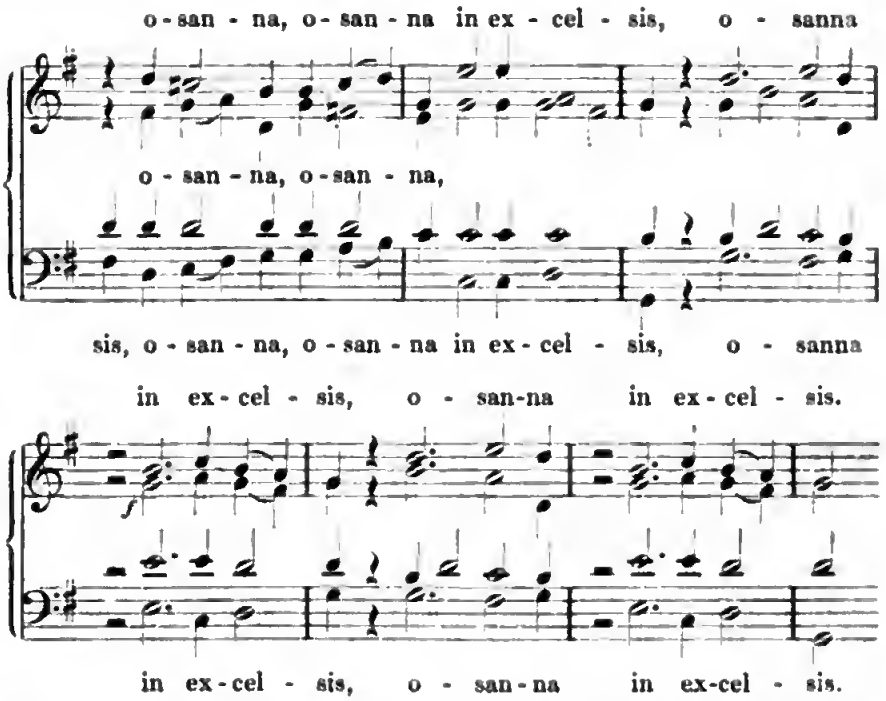
War gleich die Hoffnung eine Oper Wolfgangs auf der Bühne zu sehen fehl geschlagen, so sollte L. Mozart doch die Genugthuung haben, daß sein Sohn noch in Wien öffentlich eine Composition aufführte. Sie waren mit dem berühmten Pater Ign. Parhammer bekannt geworden, der, seit 1734 Mitglied des Jesuitenordens, besonders eifrig gewesen war nach der Emigration der Protestanten aus Salzburg (1733) das Land zu purificiren[46], und später in Wien eine einflußreiche Stellung einnahm, zumal seitdem er (1758) Beichtvater des Kaisers Franz I. geworden war. Im folgenden Jahr wurde ihm die Direction des Waisenhauses übertragen, das er durch außerordentliche Thätigkeit er-

46 Nicolai Reise IV S. 648 f.

weiterte, neu organiſirte und während ſeiner langjährigen Leitung zu einer weithin berühmten Anſtalt machte[49]. In allen von den Jeſuiten geleiteten Anſtalten der Art in Deutſchland wurde nach Art der venetianiſchen Anſtalten die muſikaliſche Ausbildung der Waiſen zunächſt zur Verwendung beim Gottesdienſt mit Sorgfalt betrieben[50], und hier mit ſolchem Erfolg, daß Kaiſer Joſeph ſie für ſeine Oper zu nutzen beabſichtigte[51]. Parhammer lud Mozarts mitunter zu Tiſch ein, und als im Sommer der Grundſtein zu der neuen Waiſenhauskirche am Rennwege gelegt wurde, ſahen ſie den Kaiſer dort, der ſich mit Wolfgang über ſeine Oper unterhielt. Nun wurde ihm zur feierlichen Einweihung der Kirche die Compoſition der zum Hochamt gehörigen Muſik übertragen, außer der Meſſe und dem Offertorium noch ein Trompetenconcert, das ein Knabe vorzutragen hatte. Das letztere iſt nicht erhalten, die Meſſe in G dur (49 K.), die erſte, welche Mozart geſchrieben hat, verräth begreiflicherweiſe die Unſicherheit der Knabenhand noch mehr als ſie in anderen Gattungen hervortritt. Sie iſt für Chor und Soloſtimmen, die nicht bloß in kurzen Sätzen mit dem Chor abwechſeln; Et in spiritum sanctum iſt ein ſelbſtändiges Solo für Baß, Benedictus ein Soloquartett. Auffaſſung, Gliederung und Ausführung ſind ganz die hergebrachten in den knappen Formen einer missa brevis, eigenthümliche Erfindung wird kaum in einzelnen Zügen bemerkbar, man ſieht, er fühlte ſich nicht productiv angeregt, wie durch andere Aufgaben. Das iſt dann auch nicht ohne Einfluß auf die Ausführung geblieben. Sie iſt z. B. in den imitatoriſchen Einſätzen ſteifer und unfreier, als ſonſt; nur das kleine regelrechte Fugato Et vitam zeigt, daß er ſeine Schule bereits gemacht hatte und das kurz angebundene Osanna



49 Nicolai Reiſe III S. 228 ff.
50 Burney Reiſe II S. 107.
51 Müller Abſchied v. d. Bühne S. 237.



iſt feſt abgerundet. Das Offertorium Veni sancte spiritus (47 R.) in C dur iſt lebhaft und glänzend, mit Trompeten und Pauken. Das Alleluja zum Schluß iſt zwar recht munter gehalten, aber es hat einen friſchen, hübſchen Zug und könnte an leichtere Sachen von Caldara erinnern.

Am 7. December 1768 fand die Aufführung, bei welcher Wolfgang mit dem Tactſtock dirigirte, in Gegenwart des kaiſerlichen Hofes Statt und machte, wie der Vater nach Hauſe ſchrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten, da ſie den Hof und das zahlreich verſammelte Publicum überzeugten, daß Wolfgang als Componiſt mit Ehren beſtehen könne.

Darüber ſtellte auch die Zeitung ein öffentliches Zeugniß aus[52]:

Mittwochs den 7ten geruheten Ihre kaiſ. königl. apoſt. Majeſt. ſamt den 2 Erzherzogen Ferdinand und Maximilian, dann den Erzherzoginnen Maria Eliſabeth und Maria Amalia königl. Hoheiten, in das Waiſenhaus auf dem Rennweg ſich zu erheben, um allda in der neuerbauten Kirche der erſten feyerlichen Einſegnung und Gottesdienſte beyzuwohnen. An beyden Seiten außer der Kirche paradirten die ſammtlichen Hauscompagnien mit ihrer Feldmuſik, und 3 Chöre Trompeten und Pauken. Der Empfang Ihrer k. k. Majeſt. und der 4 königl. Hoheiten geſchahe an

52 Wien. Diarium 1768, 10. Chriſtmon. Nr. 99.

der Hauptthür obbesagter Kirche von Sr. Fürstl. Eminenz dem Röm. Kirchen Cardinalen, und allhiesigen Hrn. Erzbischof, unter Aufwartung dasig gesamter Geistlichkeit, unter dem fröhlichsten Schalle der Trompeten und Pauken, dann Abfeuerung der Stücke und Böller. Worauf die Einsegnung der Kirche mit den gewöhnlichen Ceremonien von erstbemeldeter Sr. Fürstl. Eminenz verrichtet, das Hochamt aber von dem hiesigen Hrn. Weyhbischof Marxer, unter wiederholter Abfeuerung des sämmtlichen Geschützes, gehalten wurde.

Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart 12jährigen Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hr. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen.

5.

Italiänische Reisen.

Der Erzbischof fühlte sich durch die Leistungen des jungen Salzburgers offenbar geschmeichelt, so daß er den halben Erfolg in Wien soviel an ihm war zu ergänzen suchte. Er ließ Wolfgangs Oper, trotzdem daß sie „eine opera buffa war und zwar eine solche, die besondere Charaktere von persone buffe erforderte" in Salzburg aufführen. Das von Köchel wieder aufgefundene Programm[1] giebt folgendes Personenverzeichniß:

Fracasso, Capitano Ungarese	Il Sgr. Gius. Meisner
Rosina, Baronessa, Sorella di Fracasso, la quale si finge semplice	La Sgra. Mar. Magd. Haydn
Giacinta, Sorella di Don Cassandro e Don Polidoro	La Sgra. Mar. An. Braunhofer
Ninetta, Cameriera	La Sgra. Mar. An. Fösömair
Don Polidoro, Gentiluomo sciocco, fratello di Don Cassandro	Il Sgr. Franc. Ant. Spitzeder
Don Cassandro, Gentiluomo sciocco et avaro, fratello di Polidoro	Il Sgr. Hornung
Simone, Tenente del Capitano	Il Sgr. Felice Winter

Tutti in attual servizio di S. A. Reverendissima.
La musica è del Sign. Wolfgango Mozart in età di anni 12.

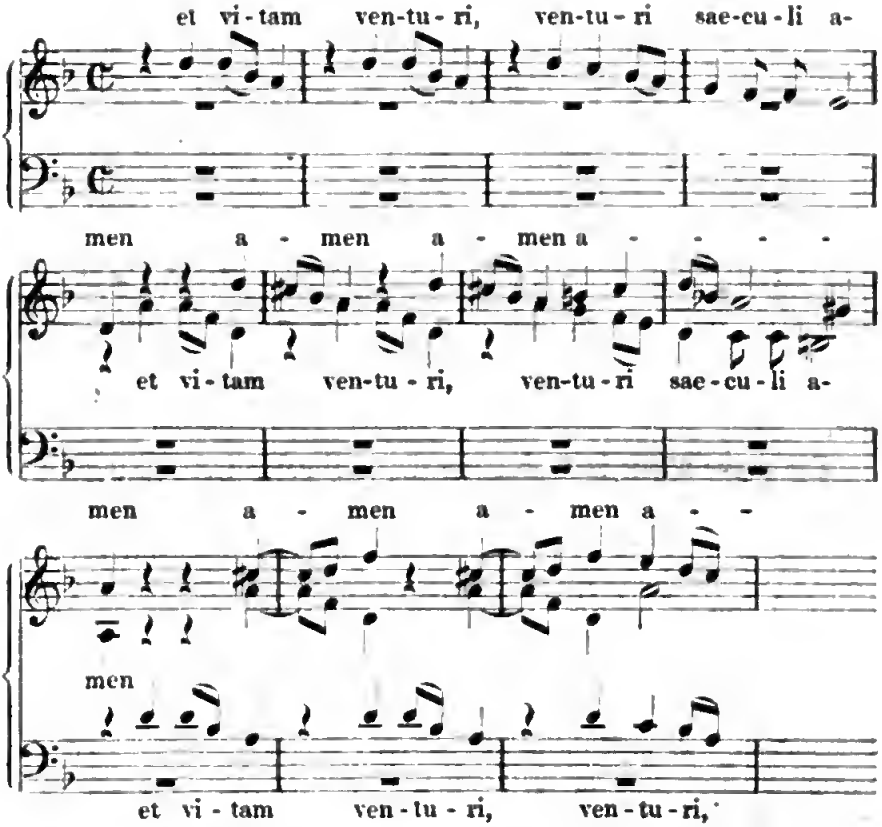
1 A. M. Z. 1864 S. 495. La finta semplice, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi in corte per ordine di S. A. Rev. Monsigr. Sigismondo Conte di Schrattenbach, Arcivescovo di Salisburgo etc. Salisb. 1769.

Für die Aufführungen der Opern, welche am Namenstag des Erzbischofs oder bei besonderen festlichen Veranlassungen statt fanden, war im erzbischöflichen Palast ein Theater eingerichtet. Die Ausführung übernahmen entweder Mitglieder des Hofstaates — im Jahr 1748 wurde la clemenza di Tito von den signori paggi di corte gegeben, welchen auch die Frauenrollen zufielen — oder der Kapelle. Die noch vorhandenen Textbücher zeigen, daß häufig, wenn auch nicht immer, einheimische Musiker die Composition lieferten. Bei solchen Festopern wurde in der Regel am Schluß der Gefeierte direct angeredet, meistens in der Form einer Arie mit Recitativ, an die sich wohl auch ein Chor anschloß; diese Peroration, die mit dem Inhalt der Oper in gar keinem Zusammenhang stand, hieß licenza[2]. Es sind noch zwei von Wolfgang componirte, an den Erzbischof Sigismund (st. 1771) gerichtete Licenzen vorhanden, eine Tenorarie (36 K.) und eine Sopranarie (70 K.), beide mit lang ausgeführtem Recitativ, die von der zunehmenden Gewandtheit in der Formbehandlung Zeugniß ablegen.

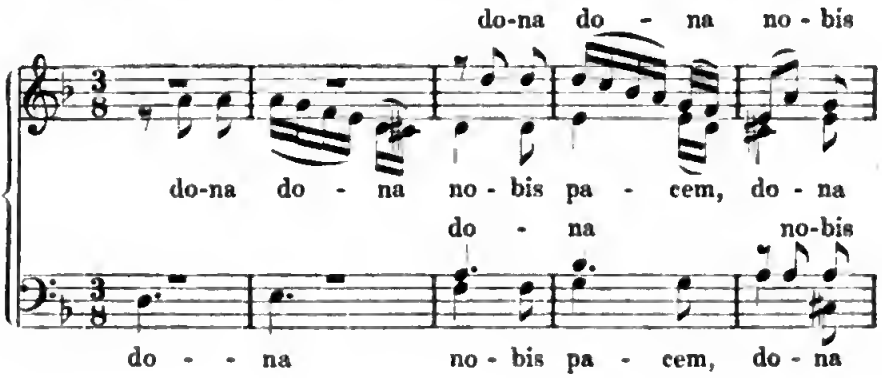
Auf die Aufführung der Oper folgte von Seiten des Erzbischofs auch die Auszeichnung, daß Wolfgang zum Concertmeister ernannt wurde, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern schon im Jahr 1770 aufgeführt wird. Den größten Theil des Jahres 1769 brachte er ruhig in Salzburg unter Studien zu, von denen wir das Nähere nicht wissen. Außer sieben Menuetts für zwei Violinen und Baß, welche am 26. Jan. 1769 componirt wurden[3], sind zwei Messen die einzigen Compositionen, welche bestimmt diesem Jahr angehören, und diese verrathen deutlich die Schulstudien. Die erste in D moll vom 14. Jan. 1769 (65 K.), bemerkenswerth der Molltonart wegen, ist eine missa brevis und demgemäß in den Chorsätzen, wie in den eingemischten Soli knapp gehalten; im Credo werden die Worte genitum, non factum — consubstantialem patri — per quem omnia facta sunt unter drei Stimmen vertheilt zugleich gesungen. Auch die einzelnen Phrasen, obgleich sie wohlgebildet sind, haben eine gewisse Kurzathmigkeit, es fehlt noch das Geschick fortzuführen und zu entwickeln, was innere Durchbildung voraussetzt. Denn die Fertigkeit die Form im Einzelnen zu handhaben, auch die contrapunktische, ist bereits da, hier tritt schon manches Eigenthümliche hervor. So ist das Fugato

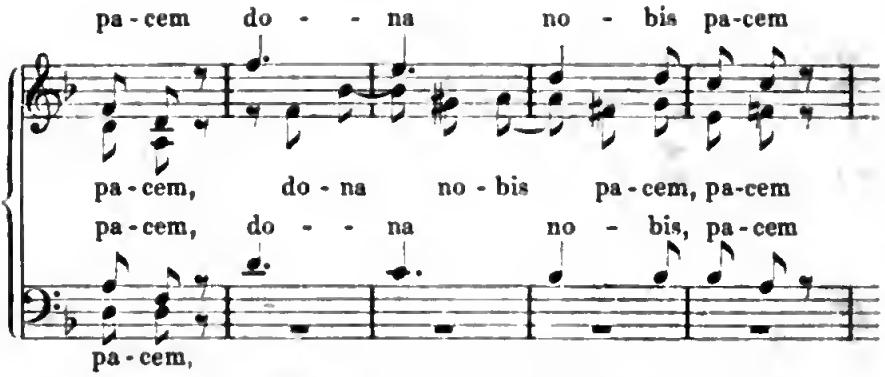
2 Ueber die verschiedenen Arten diese anzubringen spricht Metastasio opp. post. I p. 300 ff.

3 Nach dem Autograph bei R. v. Pfuelserschmied in Wien mir von Köchel mitgetheilt.



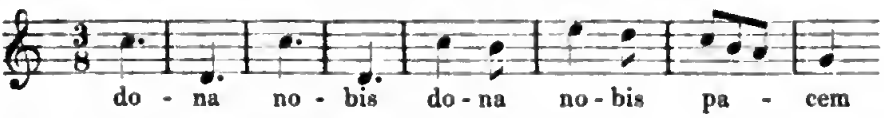
uicht gewöhnlich, wenn es auch an dieſer Stelle einen etwas auffallenden Eindruck macht. Unverkennbar iſt es, wie er im Verlauf der Meſſe ſich immer mehr hineinſchreibt, wie er ſich freier fühlt und behaglicher gehen läßt. Nur das Benedictus hat ihm zu ſchaffen gemacht. Zuerſt iſt es für alle vier Stimmen geſchrieben, dann für Sopranſolo, endlich als Duett für Sopran und Alt, und dieſe letzte Faſſung iſt zweimal bearbeitet. Die dabei im Einzelnen vorgenommenen Aenderungen zeigen, wie genau er es mit ſeiner Arbeit nahm. Der Anfang des Dona





verſpricht etwas, allein es wird nicht in gleichem Schritt zu Ende geführt.

Die zweite Meſſe in C dur (66 K.), die Pater-Dominicus-Meſſe, wurde im October 1769 componirt, als der Sohn des Freundes Hagenauer, deſſen Eintritt ins Kloſter Wolfgang einſt Thränen erpreßte (S. 48), in der St. Peterskirche die erſte Meſſe celebrirte[4]. Hier hat der junge Componiſt ſich zuſammengenommen ſein Beſtes zu geben, es ſollte eine große und glänzende Feſtmeſſe werden. Alle Sätze ſind breit angelegt und ausgeführt, auch läßt ſich der Fortſchritt in der formalen Behandlung nicht verkennen. Die Motive ſind bedeutender, auch die Violinfiguren, welche eine große Rolle ſpielen, theilweiſe charakteriſtiſcher, die Stimmen bewegen ſich freier; allein durchweg macht es ſich bemerklich, daß den breiteren Formen der Gehalt noch nicht entſpricht. Eine Reihe ſelbſtändiger Soloſätze, welche offenbar zu einem beſonderen Feſtſchmuck dienten, zeigt deutlich das Beſtreben den leichten Ton der Oper zu vermeiden und dem gefälligen Reiz eine gewiſſe Würde zu verleihen. Die glückliche Anlage für edle und feine Melodiebildung tritt auch hervor, aber eine unverkennbare Befangenheit läßt ſie nicht zu völliger Entfaltung kommen. Eigenthümlich iſt das Benedictus, ein Soloquartett, nur von der erſten Violine begleitet, welche die Singſtimmen unausgeſetzt mit einer laufenden Figur anmuthig umſpielt. Auch im Dona macht es eine gute Wirkung, wenn der Chor die kurzen Soloſätze mit



in wechſelnder harmoniſcher Führung beantwortet.

4 Beil. V, 29. Dominicus Hagenauer wurde 1786 Prälat des St. Peterſtifts, auch General-Steuereinnehmer des Prälatenſtandes. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreiß. Jahre S. 78. 299. 326.

Diese Messen zeigen übrigens daß L. Mozart nicht etwa darauf ausging seinen Sohn auf dem kürzesten Wege zu einem fertigen Opern-componisten auszubilden, sondern ihn die strengste Schule durchmachen ließ, in der richtigen Ueberzeugung, daß ihn dann sein Genie an jedem Platz das Richtige ergreifen lassen würde.

Sein Plan mit Wolfgang nach Italien zu gehen stand fest und er sah den Aufenthalt in Wien als eine Einleitung dazu an. Damals war Italien für die Musiker, was es heute noch für die bildenden Künstler ist; ein Aufenthalt daselbst war gleich nothwendig um der künstlerischen Ausbildung des Musikers die Vollendung und seinem Ruhm den Glanz zu geben. Die Musik war in Italien nicht allein eine allgemein verbreitete und beliebte Kunst, sondern sie galt als die Kunst überhaupt. Alle Stände theilten die unersättliche Lust, überall, in der Kirche, im Theater, im Hause und auf der Gasse Musik zu hören; allgemein waren der angeborne feine Sinn für künstlerische Ausführung, durch beständige Uebung gebildet, und der leidenschaftliche Enthusiasmus für alles Vortreffliche. So hatte sich in Italien eine nationale Tradition in der Production wie im Urtheil gebildet, ein musikalisches Klima, in welchem zu leben dem Künstler leicht wurde. Er sah dort einen bestimmten Weg zu der Gunst eines Publicums gewiesen, das ihn durch Aufmerksamkeit und Verständniß zu immer neuen Anstrengungen anspornte und für jedes Gelingen durch lebhaften Beifall belohnte.

Opern- und Kirchenmusik wurden fast gleichmäßig gepflegt und unterstützten einander wechselseitig. Es gehörte zum Glanz fürstlicher Höfe und reicher Städte im Carneval oder bei festlichen Gelegenheiten Opernvorstellungen zu geben; kein Aufwand wurde gescheut die ausgezeichnetsten Sängerinnen und Sänger zu engagiren, und für jede stagione mußten neue Opern, womöglich von berühmten und beliebten Componisten, geschrieben werden. Auch die Würde der Kirche verlangte mindestens an den Hauptfesttagen für den musikalischen Theil des Cultus glänzende Ausstattung, und die reich dotirten Kirchen und Klöster konnten mit den Theatern rivalisiren. Fortwährend wurde eine Menge bedeutender Kräfte für musikalische Production und Ausführung in Anspruch genommen, jedem Talent war reichliche Gelegenheit geboten sich zu versuchen und sich auszuzeichnen.

Für die musikalische Ausbildung von Jugend an war hauptsächlich durch die Kirche gesorgt. Klöster und geistliche Anstalten waren bedacht die ihnen zu Gebote stehenden musikalischen Kräfte für ihre Zwecke auszubilden; eigene Anstalten wurden gegründet, aus denen später zum

Theil die Conſervatorien hervorgingen, mit der Aufgabe ihre Schüler zu Sängern, Inſtrumentaliſten oder Componiſten, jedenfalls zu gründlich geſchulten Muſikern auszubilden. In Venedig beſtanden vier Stiftungen, in welchen theils Knaben theils beſonders Mädchen in der Muſik unterrichtet wurden, zunächſt um beim Gottesdienſte verwendet zu werden, das Ospidale della pietà für Findlinge beſtimmt; Ospedaletto, wo um dieſe Zeit Sacchini Kapellmeiſter war; gli Mendicanti und gl'Incurabili, damals unter Galuppi's Direction[5]. In Neapel waren ähnliche Anſtalten de' Poveri di Giesù-Christo; della pietà de' Turchini; S. Onofrio; Loretto. Sollten ſie gleich urſprünglich als Pflanzſchulen der kirchlichen Muſik dienen, ſo förderten ſie doch die weltliche Muſik nicht minder, ja gerade die ausgezeichnetſten Schüler wandten ſich der glänzender lohnenden Oper mit Vorliebe zu. Eine gänzliche Scheidung beſtand auch keineswegs; Operncomponiſten arbeiteten meiſtens auch für die Kirche, in der Opernſänger ſich hören ließen, und von der ſelbſt die Leiſtungen der Inſtrumentalvirtuoſen nicht ausgeſchloſſen waren. Auch Geiſtliche übten Muſik in verſchiedenen Richtungen mit Eifer und mit ausgezeichnetem Erfolg aus.

Wirkte dieſe Einigung der muſikaliſchen Kräfte durch den überwiegenden Einfluß der Oper mehr und mehr ungünſtig auf die Würde und Reinheit der kirchlichen Muſik, ſo war ſie für die conſequente Ausbildung in der Form und Technik ein entſchieden günſtiges Moment. Der Erfolg war um ſo größer, als die faſt inſtinctive Sicherheit eines nationalen Geſchmacks vor Abirrungen ſchützte, welche den feſt bezeichneten Entwicklungsgang nur hemmen konnten. Allerdings mußte eine ſo geartete Kunſt in ihrer einſeitigen Ausbildung ſich am Ende ausleben; allein man wird neben der Fülle außerordentlicher Leiſtungen zahlreicher Meiſter bewundern, wie die italiäniſche Muſik im Stande war durch ein reich bewegtes, vielſeitiges Leben eine muſikaliſche Atmoſphäre zu erzeugen. Sie hat ſelbſt durch conſequente Ausbildung der Technik einen ſicheren Grund gelegt, von dem aus allein eine Befreiung der Muſik aus den ihr in Italien geſteckten Schranken möglich war, ohne die Geſetze künſtleriſcher Geſtaltung preiszugeben oder erſt von Neuem entdecken zu müſſen.

Unter dieſen Umſtänden übte Italien eine wenig beſtrittene und beſchränkte muſikaliſche Herrſchaft aus. Spanien und England erkannten ſie ziemlich unbedingt an; in Frankreich, wo die von Italien ausgegan-

5 Burney Reiſe I S. 101 ff. Vgl. die Auszüge aus Th. Fr. Maier Beſchreibung von Venedig. I 1787 in der muſik. Realzeitung 1788 S. 108 ff.

genen Impulſe unter nationalen Einflüſſen ausgebildet waren, begann italiäniſcher Einfluß, trotz vielfachen Widerſpruchs, ſich wieder geltend zu machen. In Deutſchland legten die Leiſtungen großer Meiſter — man darf nur an die Bachſche Familie als Repräſentantin der deutſchen Kirchenmuſik, an Keiſer, den Schöpfer der deutſchen Oper in Hamburg erinnern — Zeugniß von der eigenthümlichen Entwickelung der Muſik ab. Zwar war dieſelbe nicht urdeutſch wie die deutſchen Eichen, ſondern vielfach durch italiäniſche und franzöſiſche Muſter angeregt; allein die Auffaſſung und Ausbildung der Formen, der innere Gehalt, der ganze Sinn und Geiſt dieſer Muſik iſt echt deutſch. Dieſe deutſche Muſik aber war weſentlich auf das proteſtantiſche Norddeutſchland beſchränkt; ſie wurde von keiner Gunſt der Großen getragen und auch der gegen die Kunſt kältere Sinn der Norddeutſchen ließ ſie nicht zu einer Popularität gelangen, wie ſie in Italien erwärmend und belebend auf die Kunſt wirkte. Bei allen deutſchen Höfen, proteſtantiſchen wie katholiſchen, war die Oper italiäniſch; die katholiſche Kirchenmuſik ſtand ganz unter dem Einfluß der italiäniſchen Componiſten, Sänger und Sängerinnen waren Italiäner oder in Italien gebildet, größtentheils auch die Inſtrumentaliſten, wiewohl auf dem Gebiet der Inſtrumentalmuſik Deutſchland ſich zuerſt Italien ſelbſtändig gegenüberſtellte.

Der eigenthümliche Zug der Deutſchen nach Italien, welcher ſich zu allen Zeiten in verſchiedenen Aeußerungen offenbart hat, mußte daher in den deutſchen Muſikern beſonders mächtig werden[6]. Sänger und Componiſten fanden dort die beſte Gelegenheit durch Hören und Verſuchen zu lernen, und wenn es ihnen gelang dort Beifall zu finden, ſo war der in Italien gewonnene Ruhm überall die beſte, wo nicht die einzige Empfehlung. Die deutſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts — abgeſehen von den norddeutſchen proteſtantiſchen Kirchencomponiſten — haben in Italien ihre Studien gemacht und den Grund ihres Ruhms gelegt, wenn ſie auch, wie Händel und Gluck, originale Kraft genug beſaßen ſpäter ſelbſtändig eigene Bahnen einzuſchlagen[7].

6 Zelter Briefw. mit Goethe II S. 177.

7 Eine merkwürdige Ausnahme macht Joſ. Haydn, gewiß zum Glück für die Entwickelung der deutſchen Muſik, obgleich auch er durch den Unterricht von Porpora und den Verkehr mit Metaſtaſio in ſeiner Jugend in die italiäniſche Schule eingeweiht war. Allein ſeine zahlreichen italiäniſchen Opern, die er ſelbſt den Werken gleichzeitiger Operncomponiſten nicht nachſtellte, haben ihm keinen Namen gemacht. Sein allgemeiner Ruhm knüpfte ſich lange Zeit nur an ſeine Inſtrumentalcompoſitionen, die ganz deutſch waren, und ſeine beiden großen Oratorien entſtanden zu einer Zeit, wo die univerſale Geltung der italiäniſchen Muſik bereits erſchüttert war.

Man kann ſagen, daß Mozarts Römerzug in dieſem Sinne der letzte war; ihm war es vorbehalten, nicht allein das höchſte Ziel der italiäniſchen Oper zu erreichen, ſondern die Schranken der Nationalität zu durchbrechen und ebenſowohl der italiäniſchen Formvollendung Tiefe und Gehalt zu verleihen, als mit dem dort erworbenen Reichthum frei ſchaltend die deutſche Oper künſtleriſch zu geſtalten.

L. Mozart hatte, als er ſeinen Sohn nach Italien führte, einen doppelten Zweck vor Augen. Er ſollte dort nicht ſchulmäßig lernen — dafür war zu Hauſe geſorgt —, ſondern aus der engen provinciellen Exiſtenz in die künſtleriſche große Welt eintreten und ſich durch die Fülle außerordentlicher Leiſtungen den feinen Geſchmack eines durchgebildeten Weltmannes im Gebiete ſeiner Kunſt erwerben. Dann aber ſollte er ſich dort Ruhm erwerben und durch dieſen den Weg für die Zukunft ſicher bahnen. Er erwartete von den leicht entzündlichen Italiänern, da die Jugend Wolfgangs das Intereſſe für ſeine an ſich ungewöhnlichen Leiſtungen erhöhte, um ſo lebhafteren Beifall; er täuſchte ſich darin nicht. Bald überzeugte er ſich auch, daß ein pecuniärer Gewinn von dieſer Reiſe nicht zu erwarten ſei, da die Concerte 'accademie' meiſtens von einer geſchloſſenen Geſellſchaft oder durch ein öffentliches Inſtitut ohne Eintrittsgeld für den Abend gegeben wurden; ſo daß der Künſtler auf keine Einnahme als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar rechnen konnte, das nicht groß auszufallen pflegte. Bald nach dem Eintritt in Italien macht er ſeine Frau hierauf aufmerkſam, betont aber wiederholt, daß er, wenn auch keine Reichthümer, doch „immer ein wenig mehr als die Nothwendigkeit habe" und, weil er die Hauptſache im Auge behielt, völlig zufrieden ſei. Als ein Mann, der in der Stetigkeit jeglicher Pflichterfüllung das weſentlichſte Moment der Erziehung erkannte, hielt er darauf, daß Wolfgang auch auf der Reiſe regelmäßig in der hergebrachten Weiſe ſich beſchäftigte. Eine Reihe von Compoſitionen, zum Theil durch mementane Veranlaſſung hervorgerufen, zum Theil auf eigenen Antrieb oder zur Uebung verfaßt, legen davon Zeugniß ab, die ununterbrochne techniſche Ausbildung im Klavier- und Violinſpiel verſteht ſich von ſelbſt. Wolfgang, der eine große Vorliebe für die Rechenkunſt hatte (ſ. S. 20), ließ ſich von der Schweſter ſein Rechenbuch nachſchicken (Beil. V, 11. 15) um ſich darin weiter zu üben. In Rom bekam er eine italiäniſche Ueberſetzung von Tauſend und eine Nacht geſchenkt, die ihn ſehr unterhielt (Beil. V, 22); ſpäter finden wir ihn bei der Lecture des Telemach (Beil. V, 26). L. Mozart war zu gebildet, um Italien für lehrreich bloß in muſikaliſcher

Rücksicht anzusehen. Seine Briefe zeigen, daß er für Staatseinrichtungen und Volksleben, für Natur wie für Kunst und Alterthum Interesse zeigt; er verweist die Seinigen auf Reisebeschreibungen, aus denen sie sich vorläufig belehren könnten, bis die von ihm gesammelten Kupferstiche und Bücher, als ein reichhaltiger Stoff für künftige Unterhaltungen, anlangen würden. Wie der Sohn ihm hierin gern folgte, so kam er auch seiner Achtsamkeit auf seine Gesundheit entgegen. „Du weißt daß er sich selbst mäßigt" schreibt er (17. Febr. 1770) „und ich kann dich versichern, daß ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles was ihm nicht gut scheint läßt er stehen, und er ißt manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf und den ganzen Tag lustig und fröhlich". Und von Rom meldet er (14. April 1770) daß Wolfgang „so Acht auf seine Gesundheit hat, als wäre er der erwachsenste Mensch".

Bei allen Ehrenbezeugungen, mit denen Wolfgang überhäuft wurde, ohne daß sie auf ihn einen sonderlichen Eindruck gemacht zu haben scheinen, bei seinen künstlerischen Arbeiten und Leistungen bleibt er ein unbefangener Knabe, klug und lebhaft, zu lustigen Scherzen, auch zu Albernheiten stets aufgelegt, aber unter allen Zerstreuungen der Reisen immer mit der warmen Anhänglichkeit den Seinigen und der Heimath zugethan. In den Briefen an seine Schwester ergeht er sich in einem possenhaften Jargon, der alle möglichen Sprachen durcheinander mengt, in kindischen Späßen und Neckereien, wie sie unter Geschwistern, die mit einander aufgewachsen sind, durch ein Gewohnheitsrecht sich lange erhalten. Allein sowie die Rede auf Musik kommt, gewahrt man durch die Tändeleien hindurch ein lebhaftes Interesse und ein sicheres selbständiges Urtheil, und in allen gemüthlichen Dingen spricht sich liebenswürdige Offenheit und herzliche Theilnahme aus. Glückliche Anlagen und verständige Erziehung waren einander begegnet um ein schönes Resultat zu erzielen, und gewiß hatte auch die concentrirte Ausbildung so hoher künstlerischen Fähigkeiten darauf hingewirkt manches fern zu halten, das auf die Entwickelung des Knaben einen ungünstigen Einfluß hätte üben können.

Vater und Sohn verließen Salzburg anfangs Dec. 1769[8]. Nach Tyrol und Oberitalien liefen von da mancherlei Fäden persönlicher Beziehungen, theils durch kaufmännische Verbindungen, theils durch die

8 L. Mozarts Briefe von der Reise, welche Nissen auszugsweise bekannt gemacht hat, sind größtentheils im Mozarteum in Salzburg.

adeligen Familien des Domcapitels, deren Angehörige dort angestellt oder ansässig waren, nicht selten auch in Salzburg studirten. Es fehlte daher nicht an Empfehlungen, welche die Reisenden in die verschiedensten Kreise einführten. Zunächst wurde in Inspruck Halt gemacht, wo sie von Graf Spaur, dem Bruder des Salzburger Domcapitular, wohl aufgenommen wurden. Wolfgang spielte am 14. Dec. in einer vom hohen Adel veranstalteten Akademie beim Grafen Künigl, ein Concert, das man ihm zur Prüfung vorlegte, vom Blatt weg und erhielt es außer einem Regal von 12 Ducaten zum Geschenk. Auch die Inspruckter Zeitung (18. Dec.) bezeugte, daß Herr Wolfgang Mozart, „welcher wegen seiner außerordentlichen musikalischen Wissenschaft sich schon seit seinem sechsten Jahre sowohl an dem Allerhöchsten kaiserl. Hofe, als in Engelland, Frankreich, Holland und durch das ganze römische Reich berühmt gemacht hat", in diesem Concert die schönsten Proben seiner ganz besonderen Geschicklichkeit ablegte. „Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen 13 Jahr alt ist, hat also auch hier seinem Ruhm einen neuen Glanz beygeleget, und durch seine außerordentlichen Talente die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereiniget".

Sobald sie Italien betreten hatten, wurden die Ehrenbezeugungen, mit denen man den jungen Künstler empfing, lebhafter und enthusiastischer. In Roveredo fand L. Mozart zu seiner Ueberraschung in dem Kreishauptmann Christani einen alten Bekannten. Dieser war in seiner Jugend bei einem Verwandten in Salzburg erzogen und hatte bei L. Mozart Unterricht auf der Violine gehabt, er fand daß Wolfgang seiner Mutter ähnlich sehe, deren er sich noch sehr wohl erinnerte. Auch andere Bekannte aus alter Zeit kamen hier zum Vorschein und fanden sich bei Christani zu einem fröhlichen Mittagsmahl zusammen. Wie gewöhnlich veranstaltete der Adel ein Concert im Hause des Baron Todeschi, der schon von Wien her ein Verehrer des jungen Künstlers war. „Was sich der Wolfgang für eine Ehre gemacht, ist unnöthig zu schreiben" meldet der Vater. Als er Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten, um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde gebrauchten, um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war der Enthusiasmus in Verona. Da jeden Abend Oper war, konnte erst nach sieben Tagen ein Concert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängten sich die Einladungen bei March.

Carlotti, Graf Giuſti del Giardino, Locatelli u. a. Vor einer Verſammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Symphonie von ſeiner Compoſition aufführen, ſpielte die ſchwierigſten Sachen vom Blatte und componirte nach einem aufgegebenen Text eine Arie, welche er ſelbſt ſang, und andere Stücke über gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaſo die Orgel ſpielen wollte, wiederholte ſich die Scene von Roveredo. Der Zudrang war ſo groß, daß ſie den Weg durchs Kloſter nehmen mußten um in die Kirche zu kommen, und auch ſo wären ſie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres ſie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen ſo Platz gemacht hätten. „Da es vorbei war, war der Lärm noch größer, denn jeder wollte den kleinen Organiſten ſehen". Die Zeitung pries (Beil. III C) und Dichter befangen die wunderbare Erſcheinung um die Wette (Beil. III A, 4. 5). Der Generaleinnehmer Pietro Lugiati, welcher an der Spitze der begeiſterten Dilettanten ſtand, ließ ein lebensgroßes Bild Wolfgangs am Klavier in Oel malen und theilte in einem ausführlichen Brief (22. April) der Mutter dieſe Ehrenbezeugung mit, indem er ſeine Bewunderung für den raro e portentoso giovane in warmen Worten ausſprach[9].

Am 10. Januar kamen ſie in Mantua an, trotz der Kälte geſund und wohl, aber Wolfgangerl, wie der Vater ſchreibt, ſah von der Luft und dem Kaminfeuer aus, „als hätte er einen Feldzug gethan, ein wenig rothbraun, ſonderheitlich um die Augen und um den Mund, ſo z. Ex. wie Se. Majeſtät der Kaiſer ausſehen". Auch hier wurden ſie von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen, namentlich ſorgte Sgra. Bettinelli wie eine Mutter für ihn und entließ ihn mit weinenden Augen. Eine Signora Sartoretti lud ſie zum Mittagseſſen zu Gaſt und ſchickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem ſchönen Blumenſtrauß, an dem unten rothe Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Ducaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. III A, 6). Auch gab ſie Wolfgang eine Pomade, welche deſſen Hände, die vom Froſt gelitten hatten, raſch wiederherſtellte. Am 16. Januar war das Concert der philharmoniſchen Geſellſchaft in ihrem artigen teatrino, in welchem Wolfgang die Hauptleiſtung übernahm. Das nachſtehende Programm giebt eine Vorſtellung von den Academien, in welchen Wolfgang ſich in Italien hören ließ.

---

9 Das Bild iſt durch Sonnleitbner's Bemühungen wieder aufgefunden und in ſeinem Beſitz; Wolfgangs Bruſtbild iſt danach geſtochen beigegeben (Beil. XIX).

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del dì 16 del corrente Gennajo 1770

in occasione della venuta del espertissimo giovanetto Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.
5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte expressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvissamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal. Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall unsäglich und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Musiker in Mantua nach allen Proben die sie mit Wolfgang vorgenommen nicht fürchteten zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dieser Jüngling scheine geboren um die in der Kunst erfahrensten Meister zu beschämen, wie auch ein angesehener Gelehrter in Verona geschrieben habe, er sei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beschämen geboren worden seien".

Man sieht daß es dabei hauptsächlich auf den Eindruck des Wunderbaren so frühreifer Leistungen abgesehen war. War es schon stau-

nenswerth, daß Wolfgang sich als Klavierspieler, Violinist und Sänger hören lassen konnte, so traten doch die Leistungen des Virtuosen entschieden vor denen des Componisten zurück. Auch hier ist der Nachdruck auf das Improvisiren gelegt, die Fähigkeit verschiedenartige Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunst gemäß zu lösen, was neben großer Lebhaftigkeit der productiven Phantasie vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form voraussetzt. Bei der Würdigung seiner jedenfalls außerordentlichen Leistungen, bleibt das Erstaunenswertheste, daß diese für so junge Jahre unerhörte Productionskraft keine durch Ueberreizung noch Ueberbildung gesteigerte war, sondern als die für diese Natur normale erscheint. Denn wir sehen, daß sie nicht wie eine durch Kunst rasch getriebene Pflanze üppig aufschießt und bald welkt, sondern stetig aufblüht und im Mannesalter zu der vollen Reife schöpferischer Kraft gelangt, welche die in der Jugend gewonnene formale Fertigkeit zur Freiheit künstlerischer Gestaltung erhebt.

Noch vor Ende Januar kamen sie nach Mailand, wo sie im Kloster der Augustiner von S. Marco eine sichere und bequeme Wohnung fanden. Sie hatten einen eigenen Laienbruder zu ihrer Bedienung, und man hatte die Aufmerksamkeit ihnen bei der Kälte ihre Betten zu wärmen, worüber Wolfgang „beim Schlafengehen allezeit in seinem Vergnügen war". Ihr warmer Freund und Gönner war der Generalgouverneur Graf Carl Joseph von Firmian (geb. 1716). Er hatte seine Erziehung zum Theil in Salzburg erhalten (wo sein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbischof war), und gründete dort als Student einen literarischen Verein, dessen ernstliche Bestrebungen um freiere wissenschaftliche Bildung harte Anfechtung erfuhren[10]. Er studirte dann in Leyden und erwarb sich auf Reisen in Italien und Frankreich gründliche vielseitige Bildung und geläuterten Geschmack. Als Gesandter in Neapel gewann er Winckelmanns Herz, der ihn als einen von den größten, weisesten, menschlichsten und gelehrtesten Männern seiner Zeit und einen der würdigsten unserer Nation preist[11]. Seit 1759 Generalgouverneur der Lombardei wirkte er im edelsten Sinn für den materiellen Wohlstand wie für Aufklärung und Bildung. Wie Münchhausen, dem Schlözer ihn an die Seite stellt[12], nicht nur ein Freund, sondern ein feiner Kenner der Wissenschaften und Künste, machte er seine be-

10 S. Mayr die ehem. Univ. Salzburg S. 12 f.

11 Winckelmann Briefe I S. 271. 279. 324. II S. 48.

12 Schlözers Leben I S. 96 f. 276. 313. Vgl. Dutens mém. I p. 327. Teutsch. Merc. 1789, III S. 301.

deutenden Sammlungen mit großer Liberalität zugänglich, und unterstützte Künstler und Gelehrte auf jede Weise. Auch Mozarts fanden bei ihm die wahre Theilnahme, welche er jeder bedeutenden Erscheinung entgegenbrachte. Unter seinem Einfluß bei den vornehmen Familien eingeführt genossen sie die Freuden des Carnevals, Bälle und Maskeraden und mußten sich der Sitte gemäß Mäntel und Bajuten (Kappen, welche den Kopf bis ans Kinn bedeckten und bis über die Schultern hinabfielen[13]) machen lassen. L. Mozart, der fand daß sie dem Wolfgang unvergleichlich anstehen, schüttelte den Kopf dazu, daß er auf seine alten Tage noch diese Narredey mitmachen müsse, und tröstete sich damit, daß man das Zeug wenigstens zu Unterfutter werde verwenden können. In der Oper, welche auch nicht versäumt wurde, lernten sie den Maestro Piccinni kennen, der seinen Cesare in Egitto aufführte. Die Leistungen Wolfgangs in einem öffentlichen Concert, die Proben welche er vor Liebhabern und Künstlern ablegte, erregten auch hier staunende Bewunderung. „Es ging wie aller Orten" schreibt L. Mozart „und braucht keine weitere Erklärung". Unter den Musikern, deren Prüfung Wolfgang zu bestehen hatte, war die Hauptperson der alte Giambattista Sammartini, ein geborner Mailänder, Organist an verschiedenen Kirchen und Kapellmeister des Klosters Santa Maria Maddalena, der schon 1726 als ein ausgezeichneter Componist galt. Außer unzähligen Kirchencompositionen hatte er eine Menge von Symphonien und Instrumentalsätzen geschrieben, die auch in England und Deutschland, besonders in Wien bekannt waren, und man rühmte ihn auch seines Feuers und Reichthums an Erfindung wegen als einen Vorgänger Haydns[14]. Die Kameradschaft, welche Wolfgang mit zwei jungen geschickten Castraten von funfzehn und sechszehn Jahren gemacht hatte, veranlaßte ihn für sie ein Paar lateinische Motetten zu componiren. Graf Firmian wollte aber den aufstrebenden jungen Künstler ernstlich fördern. Er gab in seinem Pallast eine glänzende Soiree, welche auch der Herzog von Modena mit seiner Tochter und der Cardinal-Erzbischof besuchten. Hier sollte Wolfgang vor einem auserlesenen Publicum den Beweis geben, daß er im Stande sei ernsthafte dramatische Musik zu setzen und war deshalb veranlaßt worden, drei Arien von Metastasio zu componiren. Das Hauptstück war eine große Arie mit einem begleiteten Recitativ aus Demofoonte (A. III sc. 5), das berühmte oft componirte

13 Teutsch. Merc. 1775, III S. 247 f.
14 Grieſinger biogr. Not. S. 15. Carpani Haydine p. 56 ff.

Misero pargoletto (77 K). Das Recitativ iſt ſehr ausgeführt im hochtragiſchen Stil, von kräftigem Charakter, den namentlich das Orcheſter wiedergiebt. Die Arie bildet ein Adagio mit einem Poco Allegro als Mittelſatz; in beiden iſt der einmal angeſchlagene Grundton feſtgehalten. Die beiden anderen Arien (78. 79 K.) aus Metaſtaſio's Artaserse, Per pietà bel idol mio (A. I sc. 5) und Per quel paterno amplesso (A. II sc. 11) beſtehen jede aus einem Satz; die letzte iſt durch ein kurzes Recitativ eingeleitet. In beiden iſt das einfache Cantabile durch Bravourpaſſagen verſchiedener Art aufgeputzt, die in der erſten Arie ganz fehlen. So konnten dieſe drei, ſämmtlich für Sopran geſchriebenen[15] Arien wohl die Hauptſeiten des dramatiſchen Geſanges jener Zeit repräſentiren und beſtanden auch die Prüfung. Firmian verehrte Wolfgang außer einer Tabatiere mit 20 gigliati[16] als ein willkommenes Geſchenk Metaſtaſio's Werke. Aber das wichtigſte Reſultat dieſer Soiree und ihres Aufenthaltes in Mailand war, daß Wolfgang für die nächſte stagione die scrittura erhielt. Er ſollte unter Vorausſetzung der Erlaubniß ſeines Fürſten — welche gleich nachgeſucht und auch ertheilt wurde — die erſte Oper ſchreiben, für welche man die erſten Sänger, die Gabrielli mit ihrer Schweſter und Ettore, engagiren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand beſtimmt. Das Textbuch wollte man ihnen nachſchicken, damit Wolfgang ſich mit demſelben vertraut machen könne, die Recitative mußten im October nach Mailand eingeſchickt werden, und mit Anfang November ſollte der Componiſt ſelbſt da ſein, um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und für die Aufführung in den Weihnachtstagen einzuſtudiren. Dieſe Bedingungen waren ihnen inſofern angenehm und bequem, als ſie ungehindert erſt Italien durchreiſen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

Nachdem ſie von Mailand abgereiſt waren, componirte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, Abends ſieben Uhr, wie er ſelbſt angemerkt hat, ſein erſtes Quartett (80 K). In Parma lud die berühmte Sängerin Lucrezia Agujari, genannt la Bastardella, ſie zum Speiſen ein und ſang ihnen drei Arien vor, durch welche ſie den

15 Die Arie Misero tu non sei (Anh. 2 K.) welche Wolfgang ebenfalls in Mailand componirte (Beil. V, 3) iſt aus Metaſtaſio's Demetrio (A. I sc. 4), den er kurz vorher in Mantua gehört hatte; ſie iſt nicht erhalten.

16 Ein gigliato, Florentiner Goldgulden, ward ungefähr einem Ducaten gleich gehalten.

Ruf ihrer Kehlfertigkeit und ihrer fabelhaften Höhe rechtfertigte. „Daß ſie bis ins C acuto ſoll hinauffingen war mir zu glauben nicht möglich;“ ſchreibt L. Mozart „allein die Ohren haben mich deſſen überzeugt. Die Paſſagen, die der Wolfgang aufgeſchrieben (Beil. V, 9), waren in ihrer Arie, und dieſe ſang ſie zwar etwas ſtiller als die tieferen Töne, allein ſo ſchön wie eine Octavinpfeife in einer Orgel. Kurz, die Triller und alles machte ſie ſo, wie Wolfgang es aufgeſchrieben hat, es ſind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebſt dem hat ſie eine gute Alttiefe bis ins G. Sie iſt nicht ſchön, doch eben auch nicht garſtig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick, wie die Leute, die der Freiß (Krämpfen) unterworfen ſind, und hinkt mit einem Fuß. Sonſt hat ſie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen.“ Am 24. März langten ſie in Bologna an. Hier fanden ſie bei dem Feldmarſchall Grafen Pallavicini eine Aufnahme, welche ſie an Graf Firmian erinnerte. „Dies ſind zwei Cavalier“, ſchreibt L. Mozart, „die in allen Stücken gleiche Denkungsart, Freundlichkeit, Großmuth, Gelaſſenheit und eine beſondere Liebe und Einſicht in allen Gattungen der Wiſſenſchaft beſitzen“. Er veranſtaltete eine glänzende Akademie in ſeinem Hauſe, an welcher bei 150 Perſonen des erſten Adels, unter ihnen der Cardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte, und an der Spitze der Kenner Padre Martini Theil nahm, obgleich dieſer kein Concert mehr beſuchte. Um halb 8 Uhr verſammelte man ſich und erſt gegen Mitternacht dachten die Gäſte an den Aufbruch.

L. Mozart ſchreibt, ſie ſeien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde dort noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz vieler Gelehrten und Künſtler ſei; ſie fanden dort die berühmte Spagnoletta (Giuſ. Uſeda) aus Mailand, den auch als Schriftſteller bekannten Kapellmeiſter Vincenzo Manfredini, der auf ſeiner Rückreiſe von Petersburg 1769 in Salzburg bei ihnen geweſen war, ſowie den berühmten Altiſten Giuſ. Aprile[17]. Er rechnete darauf, daß von Bologna aus Wolfgangs Ruhm ſich am meiſten über Italien verbreiten werde, da er vor Padre Martini die ſtärkſte Probe beſtanden habe, welcher der Abgott der Italiäner ſei und mit der größten Verwunderung von Wolfgang ſpreche. Er hatte recht. Der Franziskaner Giambattiſta Martini[18] (geb. 1706) war nicht allein als Kirchencomponiſt beſonders kleinerer, conciſer, meiſterlich gearbeiteter

17 Vgl. Kelly remin. I p. 74 ff.
18 G. Gaſpari la musica in Bologna p. 19 ff.

Sätze geſchätzt, ſondern durch ſeine gründlichen und umfaſſenden Forſchungen ohne alle Frage der bedeutendſte Gelehrte in der Muſik. Obwohl von ſeiner übergelehrten Storia della musica erſt ein Band erſchienen (1757) und ſein klaſſiſches Werk über Contrapunkt[19] noch in der Vorbereitung war, ſo ſtand er ſchon damals als das allverehrte Orakel in muſikaliſchen Fragen, nicht allein in Italien, in höchſter Geltung. Im Beſitz einer muſikaliſchen Bibliothek ohne Gleichen[20], hatte er ſtets Schüler um ſich verſammelt und ſtand in einer ausgebreiteten Correſpondenz mit Muſikern, Gelehrten und Fürſten. Streitfragen wurden ihm zur Entſcheidung vorgelegt, bei der Beſetzung von Stellen ſein Rath eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war die beſte Unterſtützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um ſo bereitwilliger anerkannt, als er mit ſeinem unermeßlichen Wiſſen große Beſcheidenheit und eine ſtets bereite Dienſtfertigkeit durch Belehrung, Rath und Empfehlung zu fördern verband. Freundlichkeit und Gelaſſenheit[21], die mit einer gewiſſen Vorſichtigkeit zuſammenhing, bewahrte er ſelbſt in ſeinen gelehrten Streitigkeiten. L. Mozart mußte vor allen Dingen daran gelegen ſein, einen ſolchen Mann für ſeinen Sohn zu gewinnen. So oft ſie ihn beſuchten, bekam Wolfgang eine Fuge auszu arbeiten, davon Padre Martini ihm „nur den ducem und la guida mit etlichen Noten“ aufſchrieb, was jedesmal zur Befriedigung des großen Contrapunktiſten ausfiel.

Das Gegenſtück des gelehrten Mönches war eine muſikaliſche Größe ganz anderer Art, deren Bekanntſchaft Mozart ebenfalls in Bologna machte. Farinelli (Carlo Broschi, geb. 1705), ein Schüler Porpora's trat zuerſt 1722 in Metaſtaſio's Angelica auf, was eine Herzensfreundſchaft mit dem jugendlichen Dichter begründete, der ihn nur ſeinen caro gemello nannte — ein Verhältniß des Dichters und Caſtraten, das für den Entwickelungsgang der italiäniſchen Oper bezeichnend iſt. Von da an feierte er auf allen Bühnen Italiens, in Wien und London[22] unerhörte Triumphe. Als er 1736 nach Spanien kam, entriß er durch ſeinen Geſang Philipp V tiefer Schwermuth, täglich mußte er ihm vorſingen und wurde der erklärte Günſtling des Königs;

19 Esemplare osia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bol. 1774. 75.

20 Burney, Reiſe I S. 144 f.

21 So erwies er ſich z. B. gegen Gretry (mém. I S. 91 f.), Naumann (Meißner Biogr. I S. 150 ff.), Burney (Reiſe I S. 142 ff.).

22 Chryſander Händel II S. 375 ff.

die gleiche Stellung nahm er bei Ferdinand VI und der Königin Barbara ein. Nach dem Regierungsantritt Carls III mußte er Spanien 1761 verlaſſen und lebte in Bologna im Genuß eines beträchtlichen Vermögens ſeiner Neigung für Kunſt und Wiſſenſchaft. In ſeiner glänzend ausgeſtatteten Villa empfing er mit der liebenswürdigen Feinheit eines gebildeten Weltmannes zahlreiche Beſuche, und nahm mit beſonderem Intereſſe die Kunſtgenoſſen auf, die er noch im Alter durch ſeinen Geſang in Erſtaunen ſetzte[23]. Was uns von dem Umfange und der Schönheit ſeiner Sopranſtimme berichtet wird, von ſeinem Athem, ſeinem Portamento, der unglaublichen Bravur und dem ſeelenvollen Vortrag[24], iſt ebenſo wunderbar als der Erfolg dieſes ſouveränen Virtuoſen beim Publicum und am Hofe. Er erſcheint faſt wie ein phantaſtiſches Bild von der Größe und Macht der Geſangskunſt im vorigen Jahrhundert, von der ſelbſt die außerordentlichſten Leiſtungen dieſes Jahrhunderts uns keine entſprechende Vorſtellung mehr zu geben vermögen, und durch welche die Geſchichte der Muſik dieſer Zeit großentheils zu einer Geſchichte des Geſanges und der Sänger wird. Die Zeit, in welcher Mozart ſich heranbildete, ſtand noch unter dieſem Einfluß, und obgleich die abſolute Herrſchaft der Sänger mit ihrer abſoluten Kunſt bereits im Abnehmen war, ſo iſt es doch nicht ohne Bedeutung, daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Geſangskunſt in ſich aufnahm[25].

Am 30. März langten die Reiſenden in Florenz an. Hier war ihnen durch öſterreichiſche Empfehlungen die beſte Aufnahme bereitet. Der kaiſerliche Geſandte Graf Roſenberg meldete ſogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo ſie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte ſich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte ſich auch nach der Nannerl. Am zweiten April ließ Wolfgang ſich bei Hofe hören, Nardini, der berühmte Violiniſt, accompagnirte und der Marquis von Ligniville, Director der Muſik, legte Wolfgang die ſchwerſten Fugen zu ſpielen vor, gab ihm die verwickeltſten Themata auszuführen; er leiſtete alles mit einer Leichtigkeit „wie man ein Stück Brod ißt“.

Se. Ex. der Marquis de Ligniville, Duca di Conca, Kammerherr

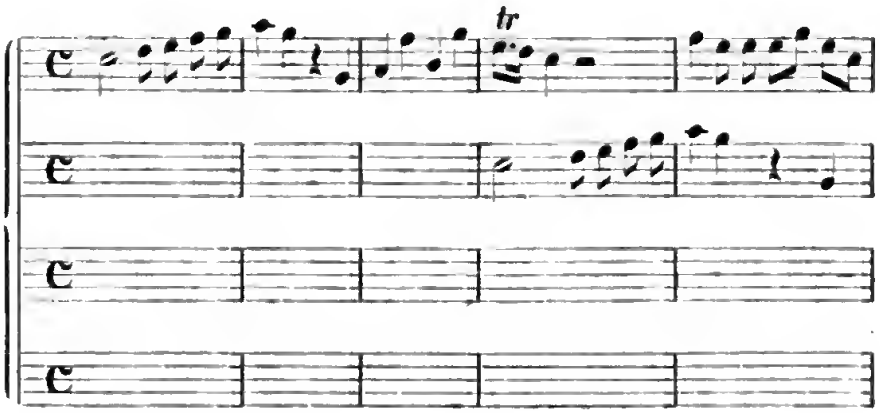
---

23 Burney Reiſe I S. 150 ff.

24 Mancini rifless. sul canto figurato p. 152 ff.

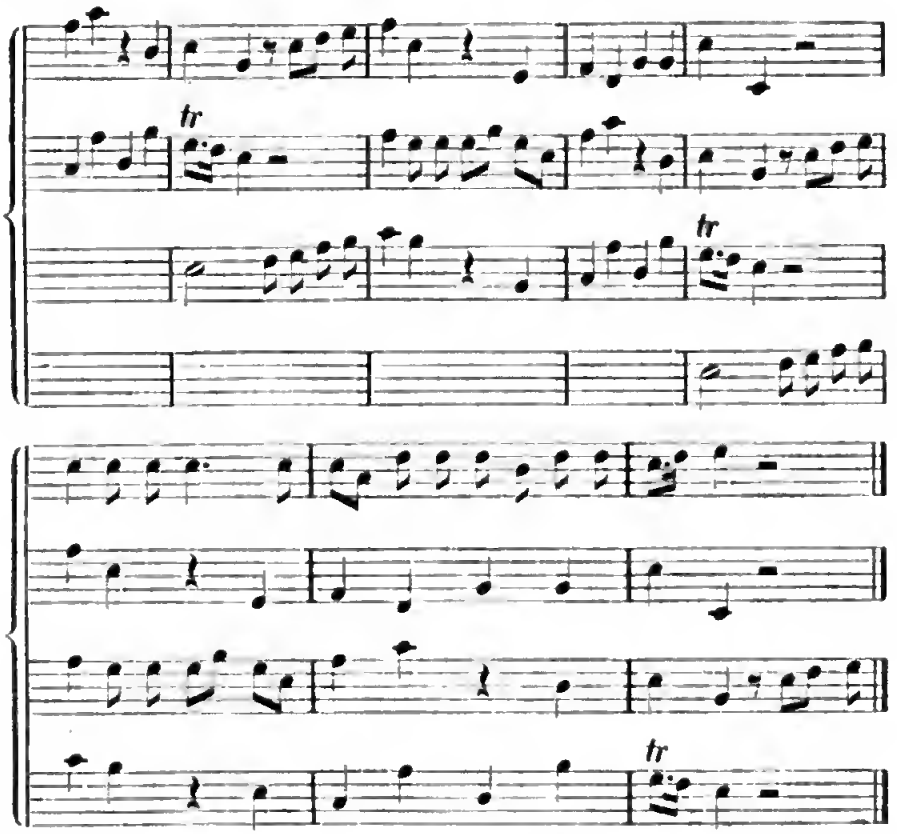
25 Man wird nicht ohne Intereſſe leſen, was Dittersdorf in ſeiner Selbſtbiographie (S. 110 ff.) von ſeinem Aufenthalt in Bologna im Jahr 1762 und dem Verkehr mit P. Martini und Farinelli erzählt.

u. ſ. w. war zwar nur Dilettant, galt aber für einen der gründlichſten Contrapunktiſten in Italien. Als Beweiſe ſeiner Kunſt hatte er ein Salve regina[26] und Stabat mater für drei Stimmen in verſchiedenartigen Canons ſtechen laſſen. Dem letzteren Werk iſt ein langes vom 11. April 1767 datirtes Schreiben der philharmoniſchen Akademie in Bologna, deren Mitglied er war, vorgeſetzt, in welcher die gründliche contrapunktiſche Arbeit gelobt und hervorgehoben wird, daß darin die Regeln der alten römiſchen Schule, welche auch Padre Martini vertrat, befolgt ſeien. In Uebereinſtimmung damit entſchuldigt ſich auch Ligniville ironiſch vor den Anhängern des gusto moderno, daß er keine Trompeten und Pauken angebracht, und nur die ſchlichte alte Modulation angewendet habe, weiter reichten ſeine Kenntniſſe nicht. Er theilte ſeine Arbeiten Wolfgang zum Studium mit; dieſer ſchrieb ſich von den 30 Canons des Stabat mater neun Sätze ſauber ab (Anh. 238 K.). Aber damit begnügte er ſich nicht, ſondern er wollte dieſer Kunſt auch ſelbſt Herr werden. Ein Kyrie a cinque con diversi canoni, in drei fünfſtimmige Canons all unisono (89 K. Notenbeil. IV), iſt offenbar nach dem Muſter der Lignivilleſchen Compoſitionen geſchrieben, und war natürlich nicht die einzige Uebung in dieſer ſchweren Schreibart[27]. Ein Skizzenblatt enthält außer dem erſten Canon des Kyrie, den Entwurf eines vierſtimmigen Canons



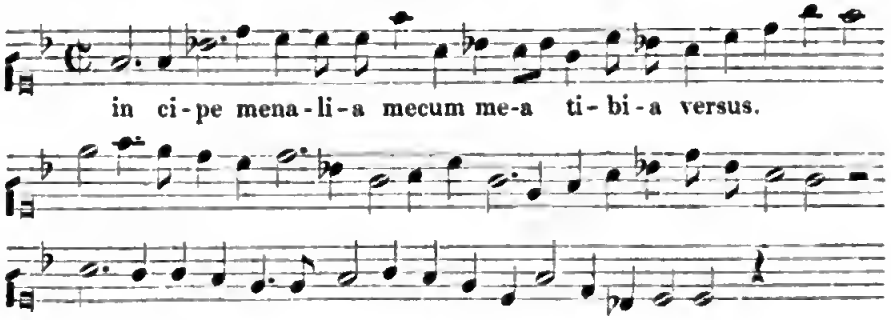
26 Burney Reiſe I S. 149.

27 Ein kurzes vierſtimmiges Osanna mit Begleitung von Saiteninſtrumenten in complicirter canoniſcher Form (223 K.) gehört derſelben Richtung an.

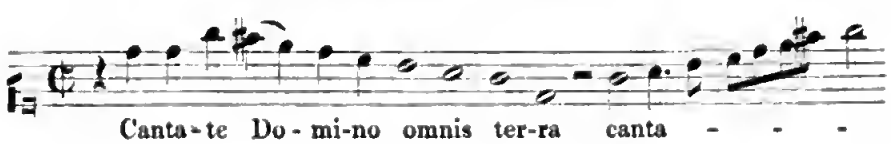


und mit der ausdrücklichen Beiſchrift di Mozart fünf künſtliche Räthſelcanons

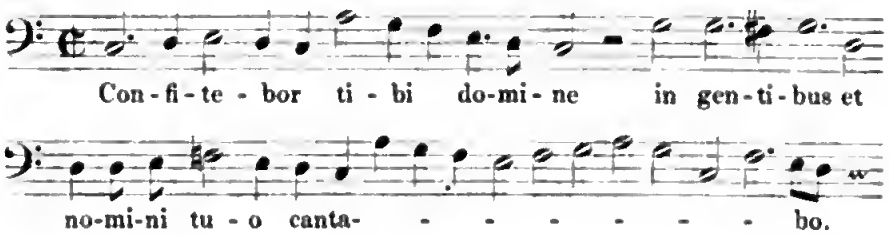
1 Canon. Sit trium series una.



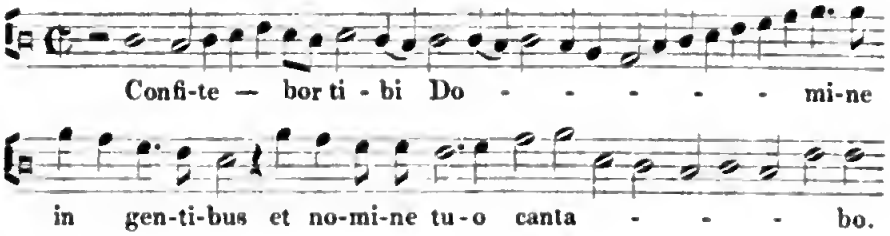
2 Canon. Ter ternis canite vocibus.



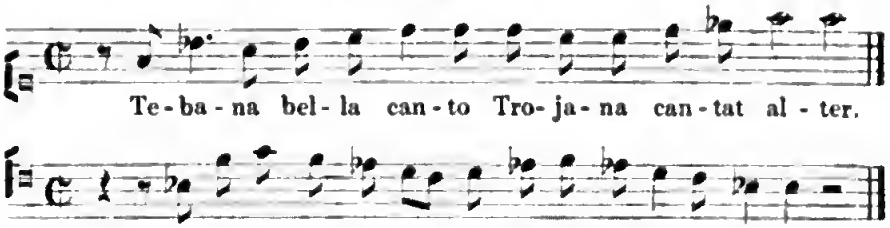
3 Canon. Ad duodecimam: clama ne cesses.



4 Canon. Tertia pars si placet.



5 Canon. Ter voce ciemus.



Von dieſen haben N. 1, 3, 4 ihr Muſter in den Vignetten, mit welchen Padre Martini ſeine storia universale verzierte[28] (I p. 67. II p. 1. 41). Er ſchenkte in Bologna L. Mozart ſein Buch, offenbar hat ſich Wolfgang gleich daran gemacht und verſucht, wie ſolche Kunſtſtücke zu machen. Alles iſt mit unſicherer Knabenhand geſchrieben und zeigt, mit welcher Leichtigkeit er ſich auch der ſchwierigſten Form bemächtigte.

In Florenz trafen ſie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung

28 Vgl. über die Motto's derſelben Padre Martini esemplare II p. XXV.

ſtand, um ihn für ſeine Oper zu engagiren. Um ihn dafür zu intereſſiren gab ihm Wolfgang ſeine Arien, auch die zur Probe in Mailand componirten zu ſingen. Eine zärtliche Freundſchaft ſtiftete er aber mit dem vierzehnjährigen Thomas Linley, dem Sohne eines engliſchen Componiſten, welcher ſich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits ſo Außerordentliches als Violinſpieler leiſtete, daß man ihn ſeinem Lehrer nahe ſtellte. Die beiden Knaben lernten ſich bei Sgra. Maddalena Morelli kennen, welche unter dem Namen Corilla als Improviſatrice berühmt war[29] und 1776 auf dem Capitol als Dichterin gekrönt wurde[30], und waren während der wenigen Tage, die Mozarts ſich in Florenz aufhielten, unzertrennlich, indem ſie unermüdlich mit einander wetteiferten, „nicht als Knaben ſondern als Männer“. Endlich brachte Tommaſino, wie Linley in Italien hieß, zum Abſchied, der beiden Knaben bittre Thränen koſtete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte (Beil. III A, 7). Nach Burney[31] ſprach man vom Tommaſino und dem kleinen Mozart in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung geben und Kelly erzählt[32], daß Mozart in Wien mit Wärme Linley's und der großen Erwartungen gedachte, die ſein früher Tod täuſchen mußte[33].

Ungern trennten ſie ſich von einer Stadt, von der L. Mozart ſeiner Frau ſchrieb „ich wollte, daß du Florenz ſelbſt und die ganze Gegend und Lage der Stadt ſehen könnteſt: du würdeſt ſagen, daß man hier leben und ſterben ſoll“. Allein die Zeit drängte, wenn ſie in Rom zu den Feierlichkeiten der Charwoche eintreffen ſollten. Nach einer mühſeligen Reiſe, unter dem ſchlechteſten Wetter, daß ſie eher dachten nach Salzburg als nach Rom zu kommen, durch ein meiſtens ungebautes Land mit abſcheulichen Wirthshäuſern, in denen viel Unflath aber nichts zu eſſen, als da und dort ein paar Eier und Broccoli, zu finden war, kamen ſie bei einem ſtarken Gewitter unter Blitz und Donner, „wie man die großen Herren mit Abfeuerung des ſchweren Geſchützes empfängt“ am Mittag des Charmittwochs in Rom an. Es war gerade noch Zeit genug um in die Sixtiniſche Kapelle zu eilen und das Mise-

29 Vgl. Barthold Die geſchichtl. Perſönl. in Caſanovas Memoiren II S. 177.

30 Vgl. Schubart deutſche Chron. 1776 S. 499. 554. 613.

31 Burney Reiſe I S. 185 f.

32 Kelly remin. I. p. 225 f.

33 Er ertrank 1778 bei einer Waſſerfahrt (Parke mus. mem. I p. 204). Sein Bruder Ozias Linley bewahrte nach Holmes einen italiäniſchen Brief von Mozart an Thomas Linley.

rere von Allegri zu hören. Und hier legte Wolfgang jene viel berühmte Probe seinen Gehörs und treuen Gedächtnisses ab[34].

In der Charwoche wurde von dem päbstlichen Sängerchor das von Dom. Allegri (1629—1640 Mitglied der päbstlichen Kapelle), abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußchor componirte Miserere (Ps. 50) regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Charwoche gesungen[35]. Diese Aufführung galt allgemein als eine der wunderbarsten musikalischen Leistungen; der Eindruck, welchen sie im Verein mit dem feierlichen Ritus machte, wurde immer als ein überwältigender geschildert[36]. „Du weißt" schreibt L. Mozart „daß das hiesige berühmte Miserere so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Kapelle unter der Excommunication verboten ist eine Stimme davon aus der Kapelle wegzutragen, zu copiren oder Jemanden zu geben[37]. Allein wir haben es schon. Wolfgang hat es schon aufgeschrieben und wir würden es in diesem Briefe nach Salzburg geschickt haben, wenn nicht unsere Gegenwart es zu machen nothwendig wäre. Die Art der Production muß mehr dabei thun als die Composition selbst[38]. Wir indessen wollen es auch nicht in andere Hände lassen, dieses Geheimniß, ut non incurramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae". Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang sein Manuscript mit in die Kapelle und verbesserte im Hut einige Stellen, wo ihm sein Gedächtniß nicht ganz treu gewesen war. Die Sache wurde bekannt und machte natürlich großes Aufsehen; als Wolfgang veranlaßt wurde in einer Gesellschaft in Gegenwart des päpst-

34 Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. II. S. 284 f.) colorirt wie gewöhnlich.

35 Am Gründonnerstag wechselte man mit dem Miserere von Anerio, Naldini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal gesungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini mem. stor. crit. II p. 195 ff. Kandler G. Pierluigi da Palästrina S. 96 ff.

36 Vgl. die mehr kritischen Berichte von Burney (Reise I. S. 203 ff.) und Mendelssohn (Reisebriefe S. 122 ff. 163 ff.).

37 So sagte man wenigstens; allein Burney erzählt, daß der Pabst Abschriften für Kaiser Leopold, den König von Portugal und Padre Martini machen ließ und daß der päbstl. Kapellm. Santarelli ihm eine Copie mittheilte (Reise I S. 202 f. 208 ff.), welche er 1771 in London abdrucken ließ; auch in Florenz sang man dasselbe und bot ihm eine Abschrift an (I S. 182). Dem gegenüber muß man Bainis Behauptung (Cäcilia II S. 69 ff.), daß es nie eine Partitur oder Abschrift des Miserere gegeben habe, für übertrieben halten.

38 Metastasio berichtet (lett. I. p. 99 f.), daß das Miserere, welches ihn in Rom in Extase versetzte, als er es in Wien von Sängern hörte, die secondo il corrente stilo eccellentissimi seien, gar keinen Eindruck machte.

lichen Sängers Chriſtofori daſſelbe vorzutragen und dieſer die genaue Uebereinſtimmung anerkannte, war das Erſtaunen außerordentlich. In Salzburg hatte dagegen L. Mozarts Nachricht große Beſtürzung erregt; Mutter und Schweſter glaubten, Wolfgang habe ſich durch das Aufſchreiben des Miserere verſündigt und Unannehmlichkeiten zu befürchten, wenn es bekannt würde. „Da wir den Articul vom Miserere geleſen", antwortete der Vater „haben wir alle beyde hell lachen müſſen. Es iſt deſſenwegen nicht die mindeſte Sorge. Man macht anderen Orts mehr daraus. Ganz Rom weiß es, und ſelbſt der Pabſt weiß es, daß der Wolfg. das Miserere geſchrieben. Es iſt gar nichts zu befürchten, es hat ihm vielmehr große Ehre gemacht. Du ſollſt absolute den Brief aller Orten leſen laſſen und ſolches Sr. Hochf. Gnaden zu wiſſen machen".

Zunächſt ſuchten ſie an allen Feierlichkeiten der Char- und Oſterwoche Theil zu nehmen. „Unſere gute Kleidung", ſchreibt L. Mozart „die deutſche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutſcher Sprache den geharniſchten Schweizern zurufen ließ, daß ſie Platz machen ſollten, halfen uns aller Orten bald durch". Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutſchen Cavalier oder gar Prinzen, ihn für deſſen Hofmeiſter hielt. Bei der Tafel der Cardinäle ſtand Wolfgang neben dem Seſſel des Cardinal Pallavicini und erregte deſſen Aufmerkſamkeit, ſo daß er ihn um ſeinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, ſagte er erſtaunt: „Ei, ſind Sie der berühmte Knabe, von dem mir ſo Vieles geſchrieben worden iſt?" unterhielt ſich freundlich mit ihm, lobte ſein Italiäniſch und radebrechte ſogar etwas deutſch mit ihm.

Nachdem die kirchlichen Feſtlichkeiten vorüber waren, fingen ſie an ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben und die Aufnahme von Seiten der vornehmen Familien, der Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps, war glänzend; eine Geſellſchaft, in der Wolfgang ſich hören laſſen mußte, drängte die andere. Das Erſtaunen über ſeine Leiſtungen wurde, wie L. Mozart meinte, um ſo lebhafter, je tiefer ſie in Italien hineinkamen, „aber der Wolfgang", ſetzt er hinzu, „bleibt mit ſeiner Wiſſenſchaft auch nicht ſtehen, ſondern wächst von Tage zu Tage, daß die größten Meiſter und Kenner nicht Worte genug finden können, ihre Bewunderung an den Tag zu legen". Für die Akademien wurden auch, wie es ſcheint eine Symphonie (81 K.), und zwei Sopranarien (82. 83 K.) aus Metaſtaſio's Demofoonte, Se ardire e speranza (A. I sc. 13) und Se tutti i mali miei (A. II sc. 6) geſchrieben.

Darüber vergaß er die Salzburger nicht, und ſchickte ſeiner Schweſter, mit der er über Tanzmuſik correſpondirte, die ihm auch neue Haydnſche Menuette ſchicken mußte, einen friſch componirten Contretanz. „Wolfgang", bemerkt der Vater dazu „wünſcht daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu compouiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorſänger ſpielen, auch nur zwei Perſonen vortanzen, und dann allezeit, ſo oft die Muſik mit allen Inſtrumenten eintritt, die ganze Compagnie zuſammentanze. Am ſchönſten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erſte Paar fängt das erſte Solo an, das zweite tanzt das zweite und ſo fort, weil fünf Solo und fünf Tutti ſind". Hier trafen ſie auch mit Meißner zuſammen, der aus Neapel wieder nach Salzburg zurückreiste; Wolfgang producirte ſich mit ihm im deutſchen Jeſuitencollegium, auf Veranlaſſung des Hrn. v. Mölk aus Salzburg, der dort ſeine Studien machte.

Am 8. Mai verließen ſie Rom, wo ihnen der Aufenthalt auch dadurch ſehr angenehm gemacht worden war, daß ſie durch die Bemühung eines Abbate Marcobruni, den ſie in Salzburg als Collegianten gekannt hatten, eine bequeme Wohnung im Hauſe des päbſtlichen Couriers Uslinghi an der piazza del Clementino erhalten hatten; Frau und Tochter behandelten ſie in Abweſenheit des Hausherrn mit aller erſinnlichen Aufmerkſamkeit, ſo daß ſie ſich behaglich und wie heimiſch fühlten, und wollten bei der Abreiſe von Bezahlung nichts wiſſen. Die Reiſe nach Neapel traten ſie nicht ohne Sorge an. Die Wege dahin waren unſicher, ein Kaufmann war erſchlagen worden, daß man die „sbirri und die blutdürſtigen päbſtlichen Soldaten" auf den Fang der Räuber ausgeſchickt hatte; L. Mozart hoffte, daß man in Neapel ähnliche Maaßregeln ergreifen würde. So war es ihm ganz recht, in Geſellſchaft von vier Auguſtinermönchen zu reiſen, was ihnen noch den Vortheil verſchaffte mittags und nachts in den am Wege liegenden Klöſtern gaſtliche Aufnahme zu finden. In Capua wurde ihnen dadurch auch die Ehre zu Theil, an der Einkleidungsfeier einer vornehmen Nonne als Gäſte im Kloſter Theil zu nehmen.

Neapel, wo ſie von Mitte Mai bis Mitte Juni blieben, übte auch auf unſere Reiſenden den unwiderſtehlichen Zauber der reizenden Natur aus. Zwar hatten ſie anfangs noch von Kälte zu leiden, aber die Hitze blieb nicht aus und Wolfgang, der immer gewünſcht hatte brunett auszuſehen, wurde von der Sonne tüchtig verbrannt. Von Wien aus waren ſie gut bei Hof empfohlen. Die Königin Caroline, die Wolfgang erſt kürzlich in Wien geſehen hatte, empfing ſie auch aufs

gnädigſte und grüßte ſie freundlich, ſo oft ſie ihnen begegnete; zum Spielen bei Hofe kam es aber nicht. Der König, obgleich nicht unmuſikaliſch, hatte bekanntlich für nichts Intereſſe, das einige Bildung vorausſetzte; „was er für ein Subject iſt", ſchrieb L. Mozart „ſchickt ſich beſſer zu erzählen als zu ſchreiben". Der allmächtige Miniſter Tanucci ſtellte ihnen ſeinen Haushofmeiſter zu Dienſten um ihnen alle Seltenheiten zu zeigen. Der Adel folgte natürlich dieſem Beiſpiel; jeden Abend ſtand ihnen eine herrſchaftliche Equipage zur Verfügung, in welcher ſie ſich dem glänzenden passeggio der Nobleſſe in der strada nuova und am Molo im eleganten Sommeranzug — L. Mozart hatte für ſich ein Kleid von dunkelkirſchrothem gewäſſerten Moire mit himmelblauem Taffetfutter, für Wolfgang ein apfelgrünes roſenfarb gefüttertes Kleid mit ſilbernen Knöpfen machen laſſen —, zwei Bediente mit Flambeaux auf dem Wagentritt, anſchloſſen. Unter den Gönnern Wolfgangs finden wir auch die alte Fürſtin Belmonte, die Beſchützerin Metaſtaſio's[39] und den Muſikern intereſſant, weil der Tenoriſt Raff ſie durch ſeinen Geſang einſt von einer tiefen Melancholie geheilt hatte. Der Sammelplatz der Künſtler und Gelehrten war das Haus des engliſchen Geſandten Sir Will. Hamilton, mit dem Mozarts noch von London her bekannt waren. Er ſelbſt war als Violinſpieler ein Schüler Giardini's, ſeine vortreffliche erſte Gemahlin war nicht allein eine fein gebildete Kennerin der Muſik, ſie galt für die beſte Klavierſpielerin in Neapel; man rühmte ihre „lebhaften Triller und ſchmetternden Mordenten", vor allem aber den rührenden Ausdruck ihres Spiels, der nur aus ihrem ſanften Temperament zu erklären ſei[40]. Nicht ohne ein Gefühl des Triumphs ſchreibt L. Mozart daß ſie gezittert habe, als ſie vor dem vierzehnjährigen Wolfgang ſpielen ſollte. Auch alte Freunde fanden ſich vor, die Schweizer Tſchudi, ihnen von Salzburg her bekannt, Meurikofer (S. 46), mit dem ſie in Lyon verkehrt hatten, und ein Holländer Doncker, der ihnen in Amſterdam gefällig geweſen war; jeder beeiferte ſich ihnen auch hier hülfreich und förderlich zu ſein. Unter ſo günſtigen Umſtänden gelang es auch am 28. Mai ein glänzend beſuchtes öffentliches Concert zu Stande zu bringen; der gute Ertrag war ihnen doppelt willkommen, da ſie nun längere Zeit hindurch keine Einnahme zu erwarten hatten. L. Mozart, den die Lage, Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Seltenheiten des Orts entzückten, war entrüſtet über das ab-

39 Metaſtaſio opp. post. III p. 258.

40 Burney Reiſe I S. 241. Cramer Magaz. d. Muſ. I S. 341 f. Kelly remin. I. p. 29.

ſcheuliche Volk, beſonders den erſchrecklichen Aberglauben, nicht etwa der Lazaroni allein, ſondern auch der Leute von Diſtinction. Ein Beiſpiel erlebte er, als Wolfgang im Conservatorio alla pietà ſpielte. Die Fertigkeit ſeiner linken Hand brachte die Zuhörer auf den Gedanken, in einem Fingerringe ſtecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung wie der Beifall kein Ende nahm.

Auch für das muſikaliſche Intereſſe war die Zeit ihres Aufenthaltes in Neapel günſtig. Außer den vortrefflichen Vorſtellungen der komiſchen Oper im teatro nuovo begannen mit dem Namenstage des Königs am 30. Mai die Vorſtellungen der großen Oper in S. Carlo, für welche Jomelli, Caffaro und Ciccio di Majo engagirt waren; als erſte Sängerin glänzte Anna de Amicis, als erſter Sänger Aprile. Durch einen merkwürdigen Zufall wurde Wolfgang Zeuge des erſten Verſuches, welchen Jomelli, der im Jahr 1768 aus Stuttgart nach Neapel zurückgekehrt war, machte die Gunſt ſeiner Landsleute wiederzugewinnen. Die Oper Armida abbandonata von de Rogatis, mit welcher er wieder auftrat, ſollte höheren Anſprüchen an dramatiſche Wahrheit genügen und die in Deutſchland gemachten Studien den Italienern zugänglich machen, die er wenig geneigt fand darauf einzugehen. Wolfgang fand ſie ſchön, aber zu geſcheut und zu altväteriſch für das Theater (Beil. V, 18). Aehnlich war das allgemeine Urtheil im Publicum; es iſt bekannt, daß man in Neapel mit ſteigendem Unwillen über Jomelli's Gelehrſamkeit und Herbigkeit den Demofoonte (4. Nov. 1770)[41] aufnahm und die dritte Ifigenia in Aulide durchfallen ließ. Perſönlich fanden ſie Jomelli höflich und freundlich. Bei ihm lernten ſie auch den Impreſario Amadori kennen, der Wolfgang eine scrittura für S. Carlo anbot, was aber wegen der für Mailand bereits übernommenen Oper ſo wenig angenommen werden konnte als ähnliche Anerbietungen, die man ihm auch ſchon in Bologna und Rom gemacht hatte.

Am 25. Juni fuhren ſie mit Extrapoſt nach Rom zurück. Unterwegs wurde durch die Schuld eines brutalen Poſtillions der Wagen umgeworfen; Leopold rettete ſeinen Sohn vor der Gefahr hinauszu-

41 Burney Reiſe I S. 252. Ueber dieſen ſchreibt L. Mozart (22. Dec. 1770) von Mailand „Des Herrn Jomelli zweite Oper in Neapel iſt jetzt ſo a terra gegangen, daß man gar eine andere dafür einſetzen will. Dies iſt nun ein ſo berühmter Meiſter, aus dem die Italiäner einen ſo erſchrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närriſch, daß er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu ſchreiben unternommen, um ſo mehr, als er hat merken müſſen, daß ſeine erſte Oper keinen großen Beifall hatte."

ſtürzen, er ſelbſt trug eine nicht unerhebliche Beſchädigung davon. Von der anſtrengenden Reiſe — ſie fuhren ohne ſich unterwegs auszuruhen in ſieben und zwanzig Stunden nach Rom — war Wolfgang ſo ermüdet, daß er, nachdem er kaum ein wenig gegeſſen hatte, auf dem Stuhl feſt einſchlief und vom Vater entkleidet und ins Bett gebracht werden mußte, ohne daß er aufwachte.

Der Aufenthalt in Rom, wo ſie die Girandola, die Erleuchtung der Peterskirche, die Ueberreichung des neapolitaniſchen Tributs und ähnliche Herrlichkeiten bewunderten, brachte Wolfgang eine neue Auszeichnung, indem der Pabſt ihm in einer Audienz am 8. Juli das Ordenskreuz vom goldnen Sporn verlieh, „das nämliche was Gluck hat", wie der Vater nicht ohne Stolz meldet[42]. „Du kannſt Dir einbilden, wie ich lach," ſchreibt er „wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere ſagen höre". Auf Wolfgang machte dieſe Ehre offenbar keinen großen Eindruck. Zwar hielt der Vater in den nächſten Jahren darauf, daß auf ſeine Compoſitionen »Del Sign. Cavaliere W. A. Mozart« geſchrieben wurde und rieth ihm auf ſeiner Reiſe nach Paris das Kreuz zu tragen, allein ſpäter ließ er es ganz fallen und man hat nie vom Ritter Mozart gehört, während Gluck, der wie Klopſtock die höhere Miſſion des ſchaffenden Künſtlers auch äußerlich anerkannt wiſſen wollte, auf ſeinen Charakter als Ritter hielt. Mozart war zu einfach und zu ſehr Muſiker, um irgendwelche Prätenſion auf äußere Stellung zu machen.

Am 10. Juli verließen ſie Rom, wo Pomp. Battoni ein ſchönes Porträt des jungen Maeſtro gemalt hatte (Beil. XIX), und reiſten über Civita Caſtellana, Loretto und Sinigaglia nach Bologna. Hier langten ſie am 20. Juli an, mit der Abſicht ſo lange einen ruhigen Aufenthalt zu nehmen, bis Wolfgangs Anweſenheit in Mailand zum Vollenden und Einſtudiren der Oper nöthig ſein würde. L. Mozart machte das beſchädigte Bein noch zu ſchaffen, zu dem ſich anderweitiges Unwohlſein geſellte, und ſo kam die freundliche Einladung des Grafen Pallavicini

42 Dittersdorf Selbſtbiographie S. 84 f.: „Dieſer Orden wird in Rom ausgetheilt und die Mitglieder deſſelben führen den Titel Comites Palatini Romani. Sie erhalten ein auf Pergament geſchriebenes und durch ein großes Inſiegel beſtätigtes Diplom. Auch genießen ſie in Rom, wie in allen päbſtlichen Staaten, alle Freiheiten des Adels und können frei und ungehindert in den päbſtlichen Palaſt eintreten, haben auch daſelbſt den Rang, den an anderen regierenden Höfen die Kammerherren haben. Ihr Ordenszeichen iſt ein gelb emaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz in Geſtalt wie das der Malteſer-Ritter. Sie tragen daſſelbe ſowie jene um den Hals an einem ponceaufarbenen Bande, auch etwas kleiner und manchmal ganz von Gold an einem rothen Bande im Knopfloch an der Bruſt".

doppelt willkommen, die heiße Zeit auf seinem Landgut in der Nähe von Bologna zuzubringen. Hier hatte man ihnen die kühlsten, glänzend eingerichteten Zimmer eingeräumt, Läufer und Bedienten zu ihrer Verfügung gestellt; der Verkehr mit der gräflichen Familie war ungezwungen und angenehm. Der Vater fand die rücksichtsvollste Pflege und Wolfgang hatte mit dem gleichalterigen jungen Grafen, der Klavier spielte, drei Sprachen sprach, sechs Lehrmeister hatte und schon Kammerherr war, innige Freundschaft geschlossen. Er war auch fleißig im Componiren; er schreibt seiner Schwester von vier italiänischen Symphonien, fünf bis sechs Arien und einer Mottette, die er geschrieben habe. Er hatte nur den Kummer, daß seine Singstimme völlig weg war; er hatte weder Höhe noch Tiefe, nicht fünf reine Töne, und konnte daher auch seine eignen Sachen nicht mehr singen. Hier machten sie auch die Bekanntschaft des unter dem Namen Il Boemo bekannten Operncomponisten Joh. Misliweczeck (1737—1781), welcher dort ein Oratorium für Padua vollendete und für den Carneval 1772 die Oper in Mailand schreiben sollte. „Er ist ein Ehrenmann" schreibt L. Mozart „und wir haben vollkommene Freundschaft mit einander gemacht". Ihr Hauptverkehr aber war mit Padre Martini. Sie waren die besten Freunde zusammen, täglich besuchten sie ihn um musikalisch-historische Unterredungen mit ihm zu halten. Gespräch und Anweisung des großen Contrapunktisten konnte nicht ohne Einfluß auf Wolfgangs Arbeiten bleiben. Eine Reihe von Skizzen in schwierigen contrapunktischen Formen, welche der Handschrift nach in diese Zeit gehören, gehören wohl den durch Padre Martini angeregten Studien an (Notenbeil. V). Von besonderem Interesse ist ein dreistimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit bezifferten Continuo, mit der Ueberschrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 (85 K. Notenbeil. VI). Es ist sichtlich unter dem Einfluß des in Rom gehörten sixtinischen Miserere geschrieben, meist harmonisch, mit einzelnen kleinen imitatorischen Eintritten, einfach und recht schön. Die drei letzten Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis sind aber von anderer Hand auf einem Blatt verschiedenen Papiers geschrieben und offenbar auch nicht von Mozart componirt; der Satz ist herber und einfacher. Wahrscheinlich hat Padre Martini durch diese Sätze das Uebungsstück des Jünglings zu Ende geführt, dem er durch ein förmliches Zeugniß (Beil. III, E) seine Anerkennung aussprach[43].

43 Drei kurze, contrapunktisch gearbeitete Sätze für vier Stimmen mit beziffer-

Ein glänzenderes Ehrenzeugniß gab ihm die accademia filarmonica, deren feierliche Aufführung ſie am 13. Auguſt zugleich mit Burney[44] angehört hatten; die einzelnen Sätze der Meſſe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Geſellſchaft componirt, deren jeder ſeine Compoſition dirigirte, im Ganzen zehn. Dieſe berühmte, im Jahr 1666 geſtiftete Geſellſchaft beſchloß Wolfgang auf ein von ihm vorſchriftsmäßig eingereichtes Memorial nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder als compositore aufzunehmen (Beil. III D, 1). Das war ein Ehrenzeugniß, welches ausgezeichneten Componiſten gern ausgeſtellt wurde. Für Kirchencomponiſten hatte es Bedeutung, da Benedict XIV in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmoniſchen Geſellſchaft eine Art von Oberaufſicht gegeben hatte, ſo daß nur von derſelben anerkannte Mitglieder Kapellmeiſter an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päbſtlichen Gebietes vertrat dieſe Mitgliedſchaft die Stelle jeder Prüfung[45]. In dieſem Falle war die Auszeichnung um ſo größer, als nach den Statuten[46] ein Mitglied 20 Jahr alt ſein, und um in die erſte Claſſe der compositori aufgenommen zu werden in den unteren der cantori und sonatori je ein Jahr geweſen ſein ſollte. Leopold beſchreibt uns den Vorgang übereinſtimmend mit dem Protocoll (Beil. III D, 2) folgendermaßen:

Wolfgang mußte den 9. October Nachmittags um vier Uhr im akademiſchen Saale erſcheinen. Allda gab ihm der Princeps academiae und die zwei Cenſoren (die alle alte Kapellmeiſter ſind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus einem Antiphonario vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedellus führte und die Thür zuſchloß, vierſtimmig ſetzen mußte. Nachdem er ſolche fertig hatte, wurde ſie von den

tem Baß, Adoramus (327 K.), Justum deduxit dominus und O sancte fac nos captare (326 K.) ſind von L. Mozarts Hand geſchrieben unter Wolfgangs Skizzen aufbewahrt. Es können Muſterſtücke, vielleicht vom Padre Martini ſein, nur zum Studium abgeſchrieben. Ueber die nur durch André den Anfangsacten nach bekannten vierſtimmigen Sätze a capella (324. 325 K.) Salus infirmorum und Sancta Maria iſt nicht einmal eine Vermuthung möglich.

44 Burney Reiſe I S. 166 ff. „Ich muß meinen muſikaliſchen Leſern nicht verſchweigen, daß ich bei dieſen Muſiken Herrn Mozart und ſeinen Sohn, den kleinen Deutſchen gefunden habe, deſſen frühzeitige und ſtets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erſtaunen ſetzten, als er kaum über ſeine Kinderjahre hinaus war. Seit ſeiner Ankunft in Italien iſt er zu Rom und zu Neapel ſehr bewundert worden.

45 Gretry mém. I p. 91. Kandler, G. A. Haſſe p. 21. Das Breve findet ſich bei Toguelli Discorso sui progressi della musica. Bologna 1818.

46 Statuti ovvero costituzioni de' Signori accademici filarmonici di Bologna. Bol. 1721.

Censoribus und allen Kapellmeistern und Compositoribus untersucht und alsdann darüber votirt, welches durch schwarze und weiße Kugeln geschieht. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen, und alle klatschten bei seinem Eintritt mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps accademiae im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und dann war es vorbei. Ich war unterdessen auf einer anderen Seite des Saals in der akademischen Bibliothek eingesperrt. Alle wunderten sich daß er es so geschwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. NB. Du mußt aber wissen daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschließt, die man nicht darin machen darf und das man ihm vorhergesagt hat. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig.

Die Aufgabe war nach den alten Statuten ein Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar zu contrapunktischer Bearbeitung für vier, fünf oder acht Stimmen a capella übergeben, die nach den Regeln des strengen Satzes, mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigenthümlichen Behandlung der Harmonie ausgeführt werden mußte. Seit 1773 wurden die Anforderungen verschärft[47], ein Italiäner, der zu Anfang dieses Jahrhunderts die Prüfung bestand, berichtete, daß die Aufgabe drei verschiedene Bearbeitungen verlangte. Zuerst war derselbe vierstimmig in Falsobordone zu setzen, d. h. ihn schlicht harmonisch, in der Art unseres Gemeindechorals, zu bearbeiten. Die zweite Bearbeitung bestand in einer Disposizione di parte. Eine Stimme erhielt den Cantusfirmus, zu welchem die übrigen in canonischer oder doch nachahmender Führung zu setzen waren. Die Motive entlehnte man gern aus dem Cantusfirmus selbst, meist in rhythmisch verkleinerter Form. Strenge Nachahmung war nicht vorgeschrieben, es genügte eine sangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Theil bestand in einer Fuga reale, einer vollständigen Fuge nach den Regeln des Kirchentones des Cantusfirmus, in welcher eine Phrase des Cantusfirmus als Thema durchgeführt wurde, andere Theile desselben zu Zwischensätzen dienten.

Wolfgang ging nicht unvorbereitet an die Lösung dieser Aufgabe. Eine Bearbeitung des Cantusfirmus Cibavit eos in adipe von seiner Knabenhand geschrieben (44 K.), ist offenbar ein Uebungsstück, wahrscheinlich unter Padre Martini's Aufsicht gemacht (Notenbeil. VII). Seine Probearbeit war über einen Cantusfirmus aus dem Antiph. Rom.

47 Gaspari la musica in Bologna p. 27 f.

eine frei nachahmende contrapunktiſche Führung der begleitenden Stimmen über den in die Baßſtimme gelegten Cantusfirmus, der nur in ſeinen melodiſchen Fortſchreitungen zu bewahren iſt, in der rhythmiſchen Eintheilung modificirt werden kann. Das Original von Mozarts Hand iſt im Archiv der philharm. Geſellſchaft von Gaspari in einem Band verſchiedener Probearbeiten, namentlich von Martini's Schülern, aufgefunden und bekannt gemacht[48]. Neben demſelben war in den Acten eine zweite Bearbeitung eingeheftet, von Padre Martini geſchrieben und von Wolfgang copirt. Von dieſer letzteren iſt eine zweite Abſchrift von Wolfgangs Hand im Mozarteum, mit der Unterſchrift L. Mozarts: Dal Sigr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo. Scritto nella sala dell' accademia filarmonica in Bologna li 10 d'Ottobre 1770. Sie wurde deshalb als Wolfgangs eigentliche Probearbeit publicirt (86 K.)[49]. Wahrſcheinlich hat P. Martini die Arbeit des Knaben, welche nicht frei von Mängeln und im Protocoll als „den Umſtänden nach genügend" bezeichnet war, ſo mit ihm durchgenommen und ihm gezeigt, wie die Aufgabe zu löſen war; von dem corrigirten Exercitium hat er ſich die Abſchrift mitgenommen (Notenbeil. VIII).

Am 18. October kamen ſie in Mailand an, und nun ging es mit Macht an die Vollendung der Oper. Dies war Mitridate, re di Ponto, opera seria in 3 Akten, gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo ſie auch bereits im Jahr 1767 mit der Muſik des dortigen Kapellmeiſters Quirico Gasparini aufgeführt worden war.

Zunächſt waren die ſchon in Bologna angefangenen Recitative fertig zu machen und dies geſchah mit einem Eifer, daß Wolfgang ſich gegen ſeine Mutter entſchuldigt, er könne nicht viel ſchreiben, „denn die Finger thun ſehr weh von ſo vielem Recitativſchreiben" (Beil. V, 30). Die eigentlichen Muſikſtücke wurden erſt nach genauer Uebereinkunft mit den Sängern und Sängerinnen ihrer Stimme und Bildung gemäß geſchrieben. Wenn der Componiſt großen Geſangskünſtlern zu Dank ſchrieb, hatte er in ihrem Eifer die ſicherſte Gewähr für die gute Aufnahme ſeiner Oper. Gefiel dem Sänger nicht, was er aus eigener Eingebung für ihn geſchrieben hatte, ſo mußte er nach deſſen Angabe umarbeiten oder es darauf ankommen laſſen, daß dieſer ſeine Muſik vor dem Publicum

48 Gaspari a. a. O. p. 28. Fetis biogr. univ. VI p. 226 ff. Köchel A. M. Z. 1864 S. 495.

49 Niſſen S. 226. A. M. Z. XXII Beil. I.

fallen ließ, wenn er nicht gar fremde an deren Stelle setzte. Besaß der Componist wirklich Talent und Einsicht, so brachte eine solche Vereinbarung weniger Nachtheil, als wenn die Compositionen ganz der Willkür der Sänger überlassen blieben; wiewohl die Gefahr unwürdiger Unterordnung unter die Virtuosität allzunahe lag.

Wolfgang suchte bei so manchen Schwierigkeiten und Cabalen es den Sängern recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erschwerten es ihm schon dadurch, daß sie spät in Mailand eintrafen und ihm möglichst wenig Zeit zum Componiren ließen. Der Vater wachte daß Wolfgang, so lange es irgend ging, seine Kräfte schonte; namentlich ließ er ihn nicht ohne die größte Noth nach dem Essen schreiben, sondern ging dann gewöhnlich mit ihm spatzieren. Die geistige Anspannung bei einer so wichtigen Aufgabe machte den Knaben ernst gestimmt, der wiederholt Mutter und Schwester ermahnt, fleißig zu beten, daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beisammen sein können". Dagegen bat Leopold die Freunde in Salzburg ein gutes Werk zu thun und ihm heitere und spaßhafte Briefe zu schreiben um ihn zu zerstreuen. Natürlich fehlte es nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeister, „zumal ein fremder und so junger", von der „Virtuosen-Canaille" auszustehen hatte, allein der Vater schreckte vor keiner Schwierigkeit zurück, zu deren Ueberwindung „Geistesgegenwart und beständiges Nachdenken nöthig war", und meinte sie würden sich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurst durch den Dreckberg".

Zuerst traf — statt der Gabrielli — als Primadonna Antonia Bernasconi ein, die Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Würtemberg, Wagele, durch ihren Stiefvater Andrea Bernasconi (seit 1754 Kapellmeister in München[50]), zur Sängerin ausgebildet. Mit ihr wurde die „erste Bataille gewonnen"; denn durch sie hoffte die Cabale den jungen Componisten zu stürzen. Ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgangs suchte sie zu bereden, die von diesem componirten Arien nebst dem Duett zurückzuweisen und anstatt dessen die Compositionen derselben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi wies diesen ehrlosen Antrag ab. Sie war vielmehr über die Arien, welche Wolfgang „nach ihrem Wunsch und Willen" gemacht „ganz außer sich vor Freuden"; auch der alte, erfahrene Maestro Lampugnani, der ihr ihren Part einstudirte, wußte die Compositionen nicht genug zu loben. Ein anderer Sturm am thea-

50 Rudhart Gesch. d. Oper zu München I S. 138 f.

traliſchen Himmel wurde durch den Tenoriſten erregt, den Cavaliere Guglielmo d' Ettore, der in München in Dienſten, und zuletzt in Padua mit großem Beifall aufgetreten war[51]. Zwar wurde auch dieſer Sturm glücklich abgewehrt, aber die Intrigue muß arg geweſen ſein, da L. Mozart noch ſpäter ſeinen Sohn daran erinnert, um ihm in Paris Muth zu machen. Am ſpäteſten ſtellte ſich der Primo uomo ein, nicht Manzuoli, ſondern Santorini, der zuletzt in Turin geſungen hatte, und mit ihnen in Bologna bekannt geworden war. Erſt am 1. Dec. kam er in Mailand an, und am 26. Dec. war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günſtigen Umſtänden; ſelbſt der Copiſt hatte ſeine Sache ſo gut gemacht, daß in der Recitativprobe ſich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten ſich als vortrefflich. „So viel ich ohne väterliche Parteilichkeit ſagen kann", ſchrieb L. Mozart am 8. Dec. „finde ich, daß Wolfgang die Oper gut und mit vielem Geiſt geſchrieben hat". Am 17. Dec. war die erſte Probe mit vollem ſtarkbeſetztem Orcheſter[52] im Redoutenſaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; ſie entſchieden bereits vollſtändig zu Gunſten der neuen Oper.

Bevor die erſte Probe mit dem kleinen Orcheſter gemacht wurde, hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit ſatyriſcher Zunge die Muſik ſchon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeſchrieen, und ſo zu ſagen prophezeiet, da ſie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein ſo junger Knabe, und noch dazu ein Deutſcher[53], eine italiäniſche Oper ſchreiben könnte, und daß er, ob ſie ihn gleich als einen großen Virtuoſen erkennten, doch das zum Theater nöthige chiaro ed oscuro unmöglich verſtehen und einſehen könnte. Alle dieſe Leute ſind nun von dem Abend der erſten kleinen Probe an verſtummt und reden nicht eine Silbe mehr. Der Copiſt iſt ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung iſt, indem, wenn die Muſik gut ausfällt, der Copiſt manchmal durch Verſchickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeiſter für die Compoſition hat[54]. Die Sängerinnen und Sän-

51 Burney Reiſe I S. 96.

52 Es beſtand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebenſoviel Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Contrabäſſen, 6 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraverſen, „welche wo keine Flauti dabei ſind allezeit mit 4 Oboen ſpielen", 4 Corni di caccia und 2 Clarini, folglich in 60 Perſonen.

53 Bei Dittersdorfs Violinſpiel rief ein Bologneſe aus: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione! (Selbſtbiogr. S. 111 f.)

54 Die Partitur mußte bei ihrer Abreiſe noch in Mailand bleiben, weil der Copiſt Beſtellungen auf fünf vollſtändige Abſchriften hatte, die einzelnen Arien ungerechnet.

ger ſind ſehr zufrieden und völlig vergnügt, abſonderlich die Primadonna und Primouomo wegen des Duetts voller Freude[55].

Auch die professori (Inſtrumentaliſten) im Orcheſter waren zufrieden, und erklärten die Muſik ſei klar, deutlich und leicht zu ſpielen; der Vater, der auch noch Ohren zu haben glaubte, wenn ſie auch vielleicht etwas partheiiſch ſeien, und genau Acht gab, war guten Muths. Ihre Freunde waren eben ſo heiter als die Neider ſtumm, die bedeutendſten Muſiker Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Piazza Colombo erklärten ſich entſchieden für die neue Oper. Unter dieſen Umſtänden konnten ſie, obgleich die erſte Oper einer Stagione in der Regel am wenigſten Beachtung fand, der Aufführung mit Ruhe entgegenſehen.

Am 26. Dec. hatte ſie unter Wolfgangs Leitung Statt und der Erfolg übertraf noch die Erwartung. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenperſonen ausgenommen, erfolgte ein erſtaunliches Händeklatſchen und der Ruf evviva il Maestro! evviva il Maestrino! Ja es wurde gegen alle Gewohnheit einer erſten Aufführung eine Arie der Primadonna wiederholt. In der zweiten Aufführung ſteigerte ſich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett Dacapo verlangt; allein da es ein Donnerſtag war und in den Freitag (Faſttag) hineinging, die Meiſten aber noch zu Hauſe eſſen wollten, mußte man ſich kurz faſſen; die Vorſtellung dauerte aber mit den nach jedem Act eingelegten Balletten ſechs ſtarke Stunden. Am 5. Jan. 1771 konnte der Vater ſeiner Frau ſchreiben:

Die Oper unſeres Sohns geht mit allgemeinem Beifall fort und, wie die Italiäner ſagen, iſt dalle stelle. Nun ſind wir ſeit der dritten Aufführung bald im Parterre bald in den Logen Zuhörer und Zuſeher, wo jedermann mit dem Sgr. Maeſtro zu reden und ihn in der Nähe zu ſehen begierig iſt. Denn der Maeſtro iſt nur verbunden, drei Abend die Oper im Orcheſter zu dirigiren, wo beym zweiten Klavier der Maeſtro Lampugnani accompagnirt, welcher, da der Wolfgang nicht mehr ſpielt, nun das erſte, der Maeſtro Melchior Chieſa aber das zweite Klavier ſpielt. Wenn man mir vor ungefähr funfzehn oder achtzehn Jahren, da Lampugnani in England und Melchior Chieſa in Italien ſo vieles geſchrieben und ich ihre Opernarien und Sinfonien geſehen, damals geſagt hätte, dieſe Männer werden der Muſik deines Sohnes dienen und, wenn er vom Klavier weggeht, hinſitzen und ſeine Muſik accompagniren müſſen, ſo würde ich einen ſolchen als einen Narren ins Narrenhaus verwieſen haben.

55 „Der Primouomo ſagte, daß, wenn dieſes Duett nicht gefalle, er ſich noch einmal wolle beſchnäzeln laſſen."

Wir ſehen alſo, was die Allmacht Gottes mit uns Menſchen macht, wenn wir ſeine Talente, die er uns gnädigſt mittheilet, nicht vergraben.

Die Oper wurde zwanzigmal bei vollem Theater und ſtets gleichem Beifall wiederholt. Die Mailander Zeitung (2. Jan. 1771) verſicherte, der jugendliche Componiſt studia il bello della natura e ce lo rappressenta adorno delle più rare grazie musicali. Wolfgang erhielt im Publicum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewiſſermaßen beſtätigte, indem ſie ihn am 5. Jan. 1771 als ihren Kapellmeiſter unter ihre Mitglieder aufnahm (Beil. III D, 3).

Nach der Aufführung fehlte es nicht an Zerſtreuung. Bei der jungen Frau d'Aſte, der Tochter des Gubernialſecretär Troger, mit welchem ein ſehr freundſchaftlicher Verkehr ſtatt fand, hatte ſich Wolfgang auf Leberknödl und Sauerkraut angemeldet; beim Grafen Firmian wurden ſie häufig eingeladen, am 5. Jan. gab er eine Akademie, in welcher dem Wolfgang ein neues ſchönes und ſchweres Concert zum Spielen vorgelegt wurde. Dann unternahmen ſie einen Abſtecher nach Turin, wo ſie eine prächtige Oper ſahen, waren am 31. Jan. wieder in Mailand[56] und reiſten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo ſie am Faſchingmontag ankamen. Hier fanden ſie die freundſchaftlichſte Aufnahme in dem Hauſe eines Kaufmanns Wider, eines Geſchäftsfreundes von Hagenauer, deſſen Sohn Johannes in dieſer Familie gelebt hatte. Wenn der auch immer Gutes von ihnen ſpreche, ſo verſichert L. Mozart, er könne niemals genug ſagen, ſo redliche, dienſtfertige, höfliche Menſchen ſeien ihm wenig vorgekommen. Sie genoſſen mit allem Behagen die Freuden eines venetianiſchen Carnevals. Da ſie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, ſtanden ihnen jederzeit herrſchaftliche Gondeln zu Dienſten, um ſich auf den Lagunen ſchaukeln zu laſſen; eine Geſellſchaft drängte die andere, jeden Abend konnten ſie in der Oper oder an einem Beluſtigungsorte zubringen; eine Akademie die ſie gaben fiel glänzend aus.

Auf der Rückreiſe, die am 12. März angetreten wurde, hielten ſie ſich einen Tag in Padua auf. Sie beſuchten die muſikali-

56 Von hier berichtet L. Mozart ein muſikaliſches Ereigniß, das ihm zumal in Italien faſt unglaublich erſcheint. „Wir hörten auf der Gaſſe zwei Arme, Mann und Weib, mit einander ſingen, und ſie ſangen Alles in Quinten, ſo daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutſchland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Perſonen, die jede ein beſonderes Lied ſängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein ſchönes Duett in puren Quinten war."

ſchen Notabilitäten den Franciscaner Franc. Ant. Vallotti (1697—1780), der für den erſten Orgelſpieler Italiens und einen Theoretiker und Contrapunktiſten neben Padre Martini galt[57] und den Componiſten und Münchner Kapellmeiſter Giov. Ferrandini[58] — Tartini war im Jahr vorher geſtorben —, und Wolfgang ließ ſich auch auf der trefflichen Orgel in Sta Giuſtina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag ertheilt ein Oratorium zu ſchreiben, das er zu Hauſe nach Gelegenheit ausführen konnte. In Vicenza wurden ſie vom Biſchof, der aus dem Hauſe Cornero war und ihre Bekanntſchaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo ſie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, der Wolfgang zu Ehren eine glänzende Geſellſchaft gab, mußten ſie mehrere Tage verweilen.

Am 28. März 1771 kam Wolfgang wieder nach Salzburg, bereichert mit Erfahrungen und mit außerordentlichen Ehren überhäuft, reifer und fertiger, aber ſo unſchuldig und beſcheiden, ſo kindlichen Sinnes als er fortgegangen war. Der nächſte Erfolg des großen Beifalls, welchen die Oper gefunden hatte, war ein neuer Contract mit der Impresa in Mailand für die erſte Oper im Carneval 1773, — deren Honorar auf 130 gigliati erhöhet wurde —, den ſie noch während ihres Aufenthaltes in Mailand abgeſchloſſen hatten (Beil. III F, 1). Schon von Verona aus aber hatte man L. Mozart ein Schreiben aus Wien angekündigt, das er in Salzburg erhalten und das dem Sohn „unſterbliche Ehre" machen werde. Kaum waren ſie in Salzburg angekommen, als Graf Firmian im Namen der Kaiſerin Maria Thereſia Wolfgang beauftragte zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzeſſin Maria Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, eine theatraliſche Serenata zu componiren. Die Vermählung ſollte im October des Jahres 1771 Statt finden, vorausſichtlich war alſo der Aufenthalt in Salzburg nicht von langer Dauer. Während deſſelben componirte er, wohl zunächſt ſeiner amtlichen Stellung zu genügen, eine Litanei (109 K.) und ein Regina coeli (108 K.), im Mai und eine Symphonie (110 K.) im Juli. Indeß bezweifelte L. Mozart ſpäter, ob ſelbſt der große Beifall, welchen die Serenata in Mailand fand, den Erzbiſchof bewegen würde Wolfgangs eingedenk zu ſein, wenn eine Beſoldung ledig werden ſollte. Darum wird ſich wahrſcheinlich Wolfgang weniger bekümmert haben als ſein Vater; er be-

57 Burney Reiſe I S. 94 ff.
58 Meißner Biographie Naumanns I S. 111 ff.

nutzte aber dieſe Zeit um ſich zum erſtenmal zu verlieben. Seine Briefe an die Schweſter aus der nächſten Zeit ſind reich an Hindeutungen auf eine namenloſe Schönheit, auf unausſprechliche Gefühle, und da wir erfahren, daß die junge Dame ſich um dieſelbe Zeit verheirathete, ſo fehlt kein Zug zu einer ſchwärmeriſchen Liebe, wie ſie ſich für einen ſechszehnjährigen Jüngling ſchickt, die übrigens ſeinen natürlichen guten Humor nicht beeinträchtigte.

Am 13. Aug. reiſten ſie von Salzburg ab und kamen nach einem kurzen Aufenthalt bei Luggiati in Verona am 21. Aug. in Mailand an. Die Vermählung war auf den 15. October feſtgeſetzt, das Textbuch zu der Oper aber noch nicht von Wien, wohin es zur Approbation geſandt war, wieder angelangt; man rechnete damals darauf, daß ein Maeſtro auch darin ſeine Meiſterſchaft bewähre, daß ihm ſeine Kunſt jederzeit zu Gebote ſtehe[59]. Wolfgang war deshalb auch unbekümmert; er erfreute ſich des ungemein gnädigen Empfanges bei der Prinzeſſin Braut und ließ ſich das treffliche Obſt ſchmecken, davon er aus brüderlicher Liebe für die Schweſter mitaß. Als das Buch endlich Ende Auguſt angekommen und mancher Veränderungen wegen noch einige Tage vom Dichter zurückbehalten worden war, machte er ſich Anfang September mit einem Eifer ans Componiren, daß der Vater am 13. September, wo die Recitative und Chöre fertig waren, meinte, in zwölf Tagen werde wohl die Oper mit dem Ballet beendigt ſein, was auch ſo ziemlich eintraf: kein Wunder, wenn Wolfgang ſich beklagt, daß ihm die Finger vom Schreiben weh thaten. In dem Hauſe, wo ſie wohnten, war über ihnen ein Violiniſt, unter ihnen ein anderer, nebenan ein Singmeiſter der Lectionen gab, gegenüber ein Oboiſt: „Das iſt luſtig zum Componiren", meinte Wolfgang, „das giebt Gedanken".

Diesmal lernte er auch die durch ihre übermüthige Launenhaftigkeit und ihre Galanterien nicht minder als durch ihre Geſangskunſt berühmte Catar. Gabrielli kennen (Beil. V, 44), die während dieſer Zeit nach Mailand kam. Welchen Eindruck ſie auf ihn machte, zeigt eine ſpätere Aeußerung gegen ſeinen Vater (Mannheim 19. Febr. 1778): „Wer die Gabrielli gehört hat ſagt und wird ſagen, daß ſie nichts als eine Paſſagen- und Roulademacherin war; und weil ſie ſie aber auf eine ſo beſondere Art ausdrückte, verdiente ſie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis ſie das viertemal ſang. Denn

59 Haſſe erklärte, zu einer guten Oper gebrauche man ſechs Monate (Manfredini reg. armon. p. 134), das war viel Zeit; Naumann ſchreibt, in Venedig müſſe eine Oper in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt ſein.

ſie konnte in der Länge nicht gefallen; der Paſſagen iſt man bald müde, und ſie hatte das Unglück daß ſie nicht ſingen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, ſie hatte keine messa di voce, ſie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort: ſie ſang mit Kunſt, aber keinem Verſtand". Auch mit Miß Devis, die mit ihrer „Glasorgl" da war, trafen Mozarts wieder zuſammen und Misliweczeck, der eine Oper für den Carneval zu ſchreiben hatte, fand ſich ebenfalls ein.

Der Verkehr mit den mitwirkenden Künſtlern, „lauter guten und berühmten Sänger und vernünftigen Leuten", war diesmal angenehm und durch keine Intrigue und Cabale geſtört. Wolfgangs bereits befeſtigte Stellung im Publicum ſowie die Gunſt, welche er beim kaiſerlichen Hofe genoß, mochten dazu auch das Ihrige beitragen. Der Tenoriſt Tibaldi kam faſt täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tiſch bis 1 Uhr ſitzen, während Wolfgang fortfuhr zu componiren; Manzuoli, der diesesmal wirklich engagirt war, beſuchte ſie öfters.

Auch das Verhältniß zu Haſſe, der Metaſtaſio's Ruggiero als Feſtoper[60] componirte, war das beſte. Es war keine geringe Auszeichnung, daß Männern wie Haſſe und Metaſtaſio, welche den Höhepunkt der italiäniſchen Oper bezeichneten, und einem berühmten Dichter, wie es Giuſ. Parini in Mailand war[61], der junge Mozart als ebenbürtig zur Seite geſtellt wurde. Durch ein merkwürdiges Zuſammentreffen übergab der Mann, der ſein langes Leben hindurch die italiäniſche Bühne beherrſcht hatte, das Scepter dem Jüngling, der bei Lebzeiten ſeinen Ruhm freilich nicht erreichen aber ihn dauernder der Nachwelt übergeben ſollte. Haſſe ſelbſt ſoll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird Alle vergeſſen machen"[62]! Es ſieht ihm gleich, daß er neidlos die künftige Größe Mozarts anerkannte; auch junge Künſtler fanden ihn ſtets bereit fremdes Verdienſt gelten zu laſſen und zur Geltung zu bringen, ſo Quanz[63], Naumann[64] und Mozart ſelbſt, da er als Knabe in Wien mit der Künſtlercabale zu kämpfen hatte S. 69[65].

Die Feſtlichkeiten[66], welche eine große Menge von Fremden nach

60 Metaſtaſio opp. post. III p. 116 f. 164 f.

61 Orelli Beitr. z. Geſch. der ital. Poeſie II S. 3 ff.

62 Carpani Le Haydine p. 83. Kandler Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!

63 Marpurg krit. Beitr. I S. 227 ff.

64 Meißner Biographie Naumanns I S. 120 ff. 227. 283.

65 Vgl. Betrachtungen d. Mannh. Tonſch. I S. 307.

66 Parini's Beſchreibung der Feſtlichkeiten Descrizione delle feste celebrate

Mailand gelockt hatten, begannen am 15. Oct. mit dem feierlichen Einzuge des Erzherzogs, nach welchem die Trauung im Dom Statt fand, worauf Concert und Handkuß bei Hofe folgte. Am 16. war die öffentliche Speiſung von mehr als 400 Brautpaaren, welche die Kaiſerin ausgeſtattet hatte, und abends im neu decorirten Theater die glänzend ausgeſtattete Haſſeſche Oper Ruggiero mit zwei prächtigen Ballets in den Zwiſchenacten, la corona della gloria von Pick und Pico e Canente von Favier. Am 17. wurde nach einer glänzenden Corſofahrt Wolfgangs Serenata aufgeführt, Ascanio in Alba (111 K.), ein allegoriſches Schäferſpiel in zwei Acten mit Chören und Tänzen (von Favier). Schon nach den erſten Proben konnte L. Mozart ſeiner Frau mit Vergnügen vorausſagen, daß der Erfolg geſichert ſei. „Erſtlich weil Sigr. Manzuoli ſowohl als alle die anderen ſingenden Perſonen nicht nur mit ihren Arien im höchſten Grade zufrieden, ſondern mehr als wir ſelbſt begierig ſind, die Serenata mit allen Inſtrumenten zu hören. Zweitens, weil ich weiß, was er geſchrieben hat und was für einen Effect es machen wird, und weil nur gar zu gewiß iſt, daß er ſowohl für die Sänger als für das Orcheſter recht gut geſchrieben hat". Er täuſchte ſich nicht, der Beifall war außerordentlich; die Serenata mußte den nächſten Tag wiederholt werden und wurde auch bis zu Ende der Feſtlichkeiten öfter gegeben als die Ruggiero. „Mir iſt leid", ſchrieb der Vater „die Serenata des Wolfgang hat die Opera von Haſſe ſo niedergeſchlagen, daß ich es nicht beſchreiben kann". Uebrigens verwies er ſie auf den Bericht eines jungen Salzburger Kaufmannsſohnes, Kerſchbaumer, „der am 24. im Theater ein Augen- und Ohrenzeuge war, wie der Erzherzog und die Erzherzogin nicht nur durch Händeklatſchen zwei Arien wiederholen ließen, ſondern unter der Serenata ſowohl als abſonderlich nach derſelben beyde von ihrem Balco ſich gegen den Wolfgang herunter geneiget und durch bravissimo maestro Rufen und Händeklatſchen ihm ihren gnädigen Beyfall bezeiget, dem dann jederzeit das Händeklatſchen der Nobleſſe und des ganzen Volkes nachgefolget". Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus, neben dem Honorar erhielt Wolfgang von der Kaiſerin eine goldene mit Diamanten beſetzte und auf dem Rücken mit dem in Email trefflich ausgeführten Bildniß Maria Thereſia's geſchmückte Uhr[67].

in Milano per le nozze delle L. L. A. A. R. R. l' arcid. Ferdinando e l' arcid. Maria Beatrice) erſchien Mailand 1825.

67 Die Uhr erwarb ſpäter ein Kaufmann Joſ. Strebl in Wien, der mit Mozart in Mödling zu kegeln pflegte (Süddeutſche Muſ. Ztg. 1856 Nr. 1 S. 4).

Unter den Feſtlichkeiten, welche bis Ende des Monats fortgingen, zeichnete ſich beſonders aus der glänzend ausgeſtattete Maskenzug der facchini in der Tracht des umwohnenden Landvolks am 19., das Wettrennen der Pferde (barberi) am 22. und der Wagen (calessetti) am 25., ſowie die cuccagna am 24., wo dem Volk Lebensmittel in Maſſe zur Plünderung Preis gegeben wurden[68], während der Wein in Springbrunnen floß. Hier entgingen Mozarts einer großen Gefahr. Eins der für die Zuſchauer erbauten großen Gerüſte ſtürzte ein, wodurch mehr als 50 Perſonen ums Leben kamen oder beſchädigt wurden. Nur einer zufälligen Verſpätung hatten Mozarts es zu danken, daß ſie nicht den für ſie auf demſelben beſtimmten Platz einnahmen, ſondern auf dem Hofbalcon Unterkommen ſuchten.

Nachdem die Oper vollendet war, ſchrieb Mozart im November noch eine Symphonie (112 K.) und ein Divertimento (113 K.), vielleicht für eine Akademie oder ſonſt auf Beſtellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zu Stande gekommen, durch welchen Wolfgang beauftragt wurde zum Carneval 1773 die zweite Oper für dieſes Theater zu ſchreiben (Beil. III F, 2). Wie dies möglich war, da der Contract dieſelben Verpflichtungen rückſichtlich des Aufenthalts in Venedig feſtſetzte, welche durch den früheren ſchon für Mailand übernommen waren, iſt ſchwer zu begreifen, wenn nicht etwa einige Nachgiebigkeit von Seiten des venetianiſchen Impreſario zu erwarten, vielleicht auch verſprochen war[69]. Indeß kam dieſer Contract nicht zur Ausführung; Mozarts Stellvertreter wurde Naumann, der auf ſeiner zweiten Reiſe nach Italien gerade rechtzeitig in Venedig ankam, um die zweite Oper zu übernehmen, und machte mit dem Soliman (von Migliavacca) außerordentliches Glück[70].

Bis Mitte December verzögerte ſich ihre Rückkehr nach Salzburg, und noch am 30. deſſelben Monats componirte Wolfgang eine Sym-

---

68 Teutſch. Mercur 1775, III S. 240.

69 In einem Briefe an Breitkopf (7. Febr. 1772) ſchreibt L. Mozart: „Wir ſind den 15. December aus Mayland zurück angelanget, und da mein Sohn ſich abermahlen durch Verfertigung der theatraliſchen Serenate vielen Ruhm erworben, als iſt er abermahlen beruffen die erſte Carnevals Opera des künftigen Jahres in Mayland und gleich darauf in dem nämlichen Carneval die zweyte Opera auf dem Theater S. Benedetto in Venedig zu ſchreiben. Wir werden demnach bis Ende kommenden Septembers in Salzburg verbleiben, dann und zwar zum drittenmahl nach Italien abgehen."

70 Meißner Biographie Naumanns I S. 279 ff.

phonie (114 K.); bald nachher überſtand er eine ſchwere Krankheit[71]. Ihre Heimkehr fiel zuſammen mit dem Tode des Erzbiſchofs Sigismund, welcher am 16. December 1771 einer langwierigen Krankheit erlag. Zu ſeinem Nachfolger wurde nach oftmals wiederholten Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joſeph Franz v. Paula Graf von Colloredo Biſchof von Gurk gewählt, zum allgemeinen Erſtaunen und Kummer der Bevölkerung, die von ihm wenig Heil hoffte[72]. Zu den Feſtlichkeiten, welche ſein Einzug und die Huldigung (am 29. April 1772) hervorriefen, gehörte auch eine Oper, deren Compoſition Wolfgang aufgetragen war[73]. Man hatte Il sogno di Scipione (126 K.) gewählt, eine allegoriſche azione teatrale von Metaſtaſio, welche am 1. October 1735 zum Geburtstage der Kaiſerin Eliſabeth mit Muſik von Predieri aufgeführt wurde. Sie war mit Beziehung auf die unglücklichen Kriegsereigniſſe in Italien geſchrieben und appellirte an die Tapferkeit und Standhaftigkeit, die ein großer Feldherr auch im Unglück bewahre. Wie weit das für die Verhältniſſe des Erzbiſchofs Hieronymus paſſe, ſcheint man nicht ängſtlich erwogen zu haben; ja man ließ ſogar den Text der Licenza unverändert bis auf den Namen Carlo, an deſſen Stelle Girolamo trat. Es iſt ſpaßhaft daß Mozart, der nach ſeinem Metaſtaſio componirte, in der Partitur auch den Text unterlegte: Ma Scipio esalta il labbro e Carlo il cuore, dann den Namen ausradirte und Girolamo hineinſchrieb. Wer hierin ein Zeichen von Gleichgültigkeit gegen die Perſon des neuen Erzbiſchofs ſehen möchte, kann die Beſtätigung auch darin finden, daß dieſe Oper den Charakter einer Gelegenheitsmuſik, bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken, in einem Grade verräth, wie keine andere Muſik von Mozart. Wahrſcheinlich iſt ſie Anfang Mai 1772 aufgeführt[74].

71 Dies geht hervor aus einer Aeußerung ſeiner Schweſter (Salzburg 2. Juli 1819) gegen Regierungsrath Sonnleithner über ein Porträt Mozarts „ſo gemalt wurde wie er von der italiäniſchen Reiſe zurückkam, da war er erſt 16 Jahr alt, aber da er von einer ſehr ſchweren Krankheit aufſtand, ſo ſieht das Bild kränklich und ſehr gelb aus".

72 [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Hochſtifts und Erzbisthums Salzburg (1816) S. 36 ff.

73 L. Mozart hatte durch Breitkopf (7. Febr. 1772) bei Grenſer in Dresden neue Oboen und Fagotts eiligſt beſtellt, da die Wahl eines Erzbiſchofs bevorſtehe.

74 Es ſcheint faſt, als ſei ſie ſpäter noch einmal gegeben worden; wenigſtens findet ſich die Arie der Licenza in einer zweiten Compoſition, die der Handſchrift nach aus einer ſpäteren Zeit herrührt, und die erſte beiweitem übertrifft. Doch wäre es denkbar, daß ſie auch an irgend eine andere Compoſition angehängt worden ſei.

Die übrigen Compoſitionen, welche nachweislich in dieſe Zeit fallen, ſind eine Symphonie, die am 21. Februar (124 K.), und eine Litanei de venerabili (125 K.), ein höchſt bedeutendes Werk, die im März componirt wurde. Den Januar ſcheint die Krankheit hingenommen zu haben und im April war Mozart wohl mit der Oper beſchäftigt, im Mai ſind außer einem Regina coeli (127 K.) nicht weniger als drei Symphonien (128—130 K.) fertig geworden, im Juni ein großes Divertimento (131 K.), im Juli und Auguſt wiederum drei Symphonien (132—135 K.); auch gehören noch 3 Quartetts oder Divertimenti (136—138 K.) ins Jahr 1772. Schwerlich ſind dieſe ſicher zu bezeichnenden Compoſitionen die einzigen, welche während dieſer Zeit entſtanden. Wenn Mozart, der zum Herbſt eine neue Oper zu ſchreiben hatte, nicht etwa für dieſe Studien machte, ſondern ſich faſt ausſchließlich mit Kirchen- und Inſtrumentalmuſik beſchäftigte, ſo lag die äußere Veranlaſſung dazu in den Salzburger Verhältniſſen, allein ſicher empfand er die innere Nöthigung ſich nach allen Seiten frei zu machen. Ein Correſpondent Burneys, welcher im Sommer 1772 in Salzburg war, berichtete dieſem, er habe Mozart, den Vater, beſucht und ſich von Wolfgang und ſeiner Schweſter Duetts vorſpielen laſſen; Wolfgang ſei noch immer ein großer Meiſter auf ſeinem Inſtrument, allein er ſcheine auf ſeiner höchſten Spitze zu ſein, und nach der Muſik, welche von ſeiner Compoſition im Orcheſter aufgeführt wurde, zu urtheilen, ſcheine er ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich ſeien[75]. Es wäre unbillig dem Manne ſeine falſche Prophezeiung zu verübeln, doch iſt in dieſem Urtheil vielleicht etwas von der Salzburger Stimmung zu ſpüren.

Am 24. October begaben ſie ſich wiederum auf die Reiſe nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. In dem „traurigen Botzen" componirte Wolfgang „für die lange Weile" ein Quattro, dann wurde deſſen Namenstag (31. Oct.) luſtig bei den Gebrüdern Piccini in Ala gefeiert, und nach dem gewohnten Aufenthalt in Verona bei Luggiati langten ſie am 4. November in Mailand an. L. Mozart, der die letzte Zeit viel unwohl geweſen war, ſchien bei den Unregelmäßigkeiten des Reiſelebens ſich beſſer zu befinden, doch kehrten während des Aufenthalts in Mailand die alten Uebel wieder. Schwindel und Dummheit im Kopf, die Folgen eines unglücklichen Falles, ſtellten ſich beſonders ein, wenn er Muſik gemacht hatte, auch kam er zu

75 Burney Reiſe III S. 263.

Zeiten in „Salzburger Gedanken“, in denen er eine Zeit ſteckte ohne es zu merken, die er ſich aber raſch aus dem Sinn zu ſchlagen ſuchte, „geſchwinder als alle böſen Gedanken, die ihm der Teufel in jungen Jahren eingab“. Sie waren ohne Zweifel der Reflex ſeiner drückender gewordenen Lage unter dem neuen Erzbiſchof; er ſah in eine trübe Zukunft, wenn es nicht gelang, wenigſtens Wolfgang aus der untergeordneten Stellung in Salzburg in eine angemeſſene zu bringen, und darauf richtete er entſchieden ſein Streben.

Die Oper, welche Wolfgang zu componiren hatte, war Lucio Silla, zu welcher Giovanni da Gamera in Mailand den Text gedichtet hatte. Wolfgang brachte diesmal einen Theil der Recitative fertig mit, aber nicht zu ſeinem Vortheil: denn der Dichter hatte mittlerweile ſeinen Text Metaſtaſio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Scene eingelegt hatte. Indeß hatte er Zeit die Recitative umzuſchreiben und zu vollenden, ſowie auch die Chöre nebſt der Ouverture zu componiren, denn von den Sängern hatte ſich erſt die Sgra. Felicita Suarti, welche 1769 in Parma ſang und jetzt die Stelle des secondo uomo vertrat, mit dem ultimo tenore eingeſtellt. Sie fanden Mailand noch ſehr leer, alles hielt ſich noch auf dem Lande auf, nur die Familie d'Aſte nahm ſie mit der alten Vertraulichkeit auf: auch Misliweczeck hielt ſich noch dort auf. Dann kam auch der primo uomo Venanzio Rauzzini (geb. 1752), ein vortrefflicher Sopraniſt, geſchickter Klavierſpieler und auch als Componiſt nicht unbedeutend. Er war ſeit 1766 in München, wo Burney ihn kennen lernte, als es ſchon beſtimmt war, daß er in Mozarts Oper ſingen werde[76]. Sehr bald war ſeine erſte Arie fertig; der Vater fand ſie unvergleichlich und daß Rauzzini ſie ſinge, wie ein Engel[77]. Am 4. December kam endlich nach einer ſehr beſchwerlichen Reiſe von Venedig die Primadonna de Amicis. Es war Zeit; denn die Aufführung ſollte wieder am 26. December ſein und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, „die für vier zu rechnen waren“. „Ich kann unmöglich viel ſchreiben“, ſchreibt Wolfgang am 5. Dec. „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe und Gefahr laufe dir ſtatt

76 Burney Reiſen II S. 93. 110.

77 Auch Naumann, in deſſen Armida er in Padua auftrat, ſagt von ihm „er hat alle guten Qualitäten, ſingt wie ein Engel und iſt ein vortrefflicher Acteur“. Seit 1778 lebte er in England anfangs als Sänger, dann als Geſanglehrer bis 1810 in großem Anſehen. Kelly remin. I p. 10. Parke mus. mem. II p. 51. Rudhart Geſch. d. Oper zu München I S. 149 f.

Worte eine ganze Arie hinzuſchreiben". Maria Anna de Amicis (geb. um 1740), eine Schülerin der Teſi, war durch Chr. Bach in London 1762 von der Opera buffa als Primadonna zur Opera seria gebracht. Sie war ſchon ſeit fünf Jahren mit Buonſolazzi, einem Beamten in Neapel verheirathet und brachte eine kleine Tochter Sepperl mit nach Mailand[78]. Obwohl Mozarts ſie ſchon von der Pariſer Reiſe her kannten, ſo war ſie anfangs nicht abgeneigt Schwierigkeiten zu machen; aber bald ſtellte ſich die beſte Freundſchaft und Vertraulichkeit her. Als ſie ihre drei Arien kennen gelernt hatte, war ſie ganz „in ihrer Vergnügenheit, weil Wolfgang ſie unvergleichlich bedient hatte"; die Hauptarie hatte er mit neuen und ganz beſonderen, erſtaunlich ſchweren Paſſagen ausgeſtattet[79]. L. Mozart fand aber auch nach den Proben, daß ſie wie ein Engel ſinge und agire, ganz Salzburg würde erſtaunt ſein ſo etwas zu hören.

Immer fehlte noch der Tenoriſt Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er ſei ſo ſchwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne. Nun wurde der Theaterſecretär nach Turin und zugleich eine Staffette nach Bologna geſchickt, um für einen anderen guten Tenor zu ſorgen, der nicht nur ein guter Sänger, ſondern „abſonderlich ein guter Acteur und eine anſehnliche Perſon ſein mußte, um den Lucio Silla mit Ruhm vorzuſtellen". Aber ein ſolcher war nicht aufzutreiben, und man ſah ſich ſchließlich genöthigt einen Kirchenſänger aus Lodi Baſſano Morgnoni zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater geſungen aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieſer kam am 17. December an, wie ſchon die Proben im vollen Gange waren, und am folgenden Tage ſchrieb Wolfgang von den vier Arien, welche er zu ſingen hatte, gleich zwei nieder. Am 21., 22. und 23. Dec. waren große Geſellſchaften von der großen Nobleſſe im Firmian'ſchen Hauſe, die unter beſtändiger Vocal- und Inſtrumentalmuſik von 5 Uhr abends bis 11 Uhr dauerten. Wolfgang ſpielte jedesmal, und namentlich den dritten Abend mußte er gleich nach dem Eintritt der Herrſchaften ſpielen, die ſich dann ſehr gnädig mit ihm unterhielten. Die Hauptprobe verlief

78 Später ſang ſie nur noch in Privatgeſellſchaften. Berl. muſik. Wochenblatt S. 4.

79 Der Abbate Cardanelli, ein Zeitgenoſſe Mozarts, erzählte, die de Amicis habe Wolfgang aufgefordert, ihr erſt die Entwürfe ſeiner Arien zur Begutachtung vorzulegen, er habe ihr aber eine fertige Arie gebracht, und als ſie dieſe vortrefflich gefunden, ihr noch zwei andere gleichfalls ſchon fertige Compoſitionen deſſelben Textes zur Dispoſition geſtellt (Folchino elogio stor. di W. A. Mozart. Cremona 1817 p. 26 ff. A. M. Z. XX S. 93). Wenig glaublich!

glücklich, und auch die erſte Vorſtellung hatte am 26. Dec. trotz verſchiedener Unglücksfälle den beſten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Theater war um halb ſechs ſo voll, daß Niemand mehr hinein konnte. Der Erzherzog aber war erſt kurz vor Ave Maria von der Tafel aufgeſtanden und hatte noch erſt fünf eigenhändige Gratulationsſchreiben zum neuen Jahr nach Wien expediren müſſen — man wollte wiſſen, daß ihm das nicht raſch von der Hand gehe. So mußte Sänger und Sängerinnen, die vor einer erſten Aufführung in ängſtlicher Aufregung waren, und das ganze Publicum in Ungeduld und Hitze bis nach 8 Uhr auf den Hof warten. Unglücklicherweiſe hatte der Tenoriſt aus Lodi während der erſten Arie der Primadonna durch Geberden ſeinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein Uebriges thun zu müſſen und geſticulirte ſo ungeberdig, „daß es ſchien, als wolle er ihr Ohrfeigen geben und ihr die Naſe mit der Fauſt wegſtoßen". Darüber brach ein Gelächter aus; dies beſtürzte die de Amicis, welche nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und ſie ſang den ganzen Abend nicht gut, beſonders nachdem Rauzzini gleich bei ſeinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatſchen empfangen war. Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht ſingen können, um ſich den Applaus vom Hofe im Voraus zu ſichern. Um die de Amicis zu tröſten, wurde ſie am folgenden Tage zu einer Audienz nach Hofe beſchieden; und nun erſt ging die Oper ganz gut. Nichts deſto weniger gefiel die Oper gleich und der Beifall wuchs mit jeder Aufführung. Während ſonſt die Leute in die erſte Oper nicht zahlreich kamen, wenn ſie nicht „ſonderbaren Beifall hatte", wurde ſie mehr als zwanzigmal bei ſo vollem Hauſe gegeben, „daß man kaum hineinſchliefen konnte". Täglich mußten einige Arien wiederholt werden, bei denen meiſtens die Primadonna „die Oberhand hatte"[80].

Für Rauzzini ſchrieb Wolfgang eine Motette Exultate (165 K.), welche am 15. Jan. 1773 bei den Theatinern aufgeführt wurde. Sie iſt nach Art einer großen dramatiſchen Scene angelegt und auch in dieſem Stil gehalten. Auf ein lang ausgeführtes Allegro mit allen Künſten der Bravur folgt ein kurzes Recitativ, das zu einem langen, einfach gehaltenen langſamen Satz überleitet. Den Schluß macht ein lebhaftes Alleluja ($^3/_4$) von heiterem und glänzendem Charakter. Später berichtet der Vater (6. Febr.), daß er mit einem Quartett beſchäftigt ſei.

80 Man ſcheint auf den Erfolg der Oper ſehr geſpannt geweſen zu ſein. Naumann notirte in ſein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand".

L. Mozart ſchob die Abreiſe immer weiter hinaus, anfangs unter dem Vorwande, daß ſie auch die zweite Oper ſehen wollten, welche, weil Wolfgangs Oper viel öfter gegeben wurde als zu erwarten ſtand, auch ſpäter zur Aufführung kam, dann unter dem Vorgeben eines heftigen Rheumatismus, der ihn ans Bett feſſele. Er hatte ſich nämlich, kräftig unterſtützt durch die Empfehlungen des Grafen Firmian, nach Florenz an den Großherzog Leopold, dem er auch die neue Oper zuſchickte, mit der Bitte gewandt, Wolfgang an ſeinem Hofe anzuſtellen. Der Großherzog ließ ſich anfangs gnädig vernehmen und L. Mozart mußte wünſchen die Verhandlungen von Mailand aus fortzuführen. Als ſie ſchließlich zu keinem günſtigen Reſultat führten, hoffte er wenigſtens auf wirkſame Empfehlungen von Florenz und richtete ſeine Gedanken wieder auf eine große Kunſtreiſe. „Thut nur ſparen“, ſchrieb er „denn Geld müſſen wir haben, wenn wir eine Reiſe vornehmen wollen; mich reuet jeder Kreutzer, den wir in Salzburg ausgeben“.

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts kam auch ein College aus der Salzburger Kapelle, der Horniſt Leutgeb nach Mailand, der dort ſehr gefiel und gute Geſchäfte machte.

Anfang März brachen ſie endlich auf, denn bis zum Jahrestag der Wahl des Erzbiſchofs (14. März) mußten ſie jedenfalls an Ort und Stelle ſein.

Bei dem günſtigen Erfolg der Oper und dem lebhaften Intereſſe für Wolfgangs Perſon kann man kaum annehmen, daß ihm von Italien aus keine ferneren Anträge gemacht wurden; vielmehr wird der Erzbiſchof ihm den Urlaub verweigert haben.

6.

Arbeiten in Deutſchland.

In Salzburg componirte Wolfgang im Mai 1773 eine Symphonie (181 K.) ein Concertone für zwei Violinen (190 K.), und im Juni eine Meſſe (167 K.).

Als im Sommer deſſelben Jahrs der Erzbiſchof nach Wien reiste, benutzte L. Mozart ſeine Abweſenheit, um mit Wolfgang ebenfalls dahin zu gehen. Es war urſprünglich wohl nur auf einen kurzen Aufenthalt abgeſehen, allein als ſie ſich dem Erzbiſchof bei ſeiner Rückkehr von Laxenburg vorſtellten, gab er ihnen Erlaubniß länger auszubleiben, da er ſelbſt noch ins Gebirge und nach Gmünd zu gehen beabſichtigte.

Ueber den eigentlichen Zweck dieser Reise erfahren wir nichts, L. Mozart deutet nur darauf hin, daß man nicht alles mittheilen könne, daß man alles vermeiden müsse, was in Wien und in Salzburg Aufsehen erregen und veranlassen könne „einem Prügel unter die Füße zu werfen". Als man in Salzburg eine Krankheit des Kapellmeisters Gaßmann mit seiner Reise in Verbindung setzen wollte, antwortete er sehr ungehalten: „Hr. Gaßmann war krank, befindet sich aber besser. Ich weiß nicht, was dieses für einen Zusammenhang mit unserem Aufenthalt in Wien haben soll; die Narren sind halt aller Orten nicht gescheidt"[1]. Indessen leidet es gar keinen Zweifel, daß er die Gelegenheit suchte Wolfgang ein angemessenes Unterkommen zu verschaffen, sei es in Wien oder an einem anderen Hofe. Die Kaiserin, bei welcher sie sogleich Audienz nachsuchten, war zwar sehr gnädig mit ihnen, aber das war auch alles. Der Kaiser kam erst gegen Ende ihres Aufenthalts unvermuthet aus Polen zurück, sie scheinen ihn gar nicht gesprochen zu haben.

Bei ihrer Ankunft am 18. Juli überraschten sie die alte Frau Fischer, bei der sie früher gewohnt hatten, beim Abendessen, sie war hocherfreut und konnte ihnen wieder eine bequeme Wohnung einräumen. Dann wurden die alten Bekanntschaften wieder erneuert, bei L'Augier, Martinez, Novarre, Bono, dem ehrlichen, alten Freunde, bei Stephanie und seiner schönen Frau, bei Dr. Auerbrugger mit seinen beiden Töchtern Franziska und Mariane, „die unvergleichlich spielten und vollkommen die Musik besitzen"[2], fanden sie die beste Aufnahme; nirgends wurde Wolfgang, den der Vater immer allein eintreten ließ, wieder erkannt. Besonders groß war die Freude auf der Landstraße bei Meßners, die nur bedauerten, daß Frau und Tochter nicht mitgekommen waren. Sie hatten sich ihren Garten unvergleichlich eingerichtet mit Prospecten, Statuen, Theater, Vogelhaus, Taubenschlag, einem Belvedere mit der Aussicht in den Prater, und bauten nun auch das Haus zu einer bequemen Winterwohnung aus. Die ganze Familie war noch beisammen mit Fräulein Franzl, die meist sterbenskrank im Bette lag, und Fräulein Sepperl, die noch immer die alte Wischwasch war und Heirathen stiften wollte, bis auf die Köchin und das Stubenmensch. Auch der Verkehr im Hause war noch der alte mit Heufeld, Greiner, Steigentesch, Grill, Bono u. a., und es

1 Nach Gaßmanns Tode 1774 wurde Jos. Bono (1710—1788), der seit 1740 Hofcompositeur war, Kapellmeister (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 209).

2 Nicolai Reise IV S. 554. Cramer Magaz. f. Mus. I S. 925.

wurde noch immer fleißig Musik gemacht. Meßmer hatte von Frl. Devis gelernt die Harmonica zu spielen und sich für 50 Ducaten ein Instrument machen lassen, das viel schöner war als das der Frl. Devis. Er spielte dasselbe recht gut, sowie sein kleiner Sohn, der viel Talent zeigte; auch Wolfgang versuchte sich auf derselben — „wenn er nur eine hätte"! Später zog die Familie ganz aufs Land, auf die Rothmühl, wodurch der Verkehr unterbrochen wurde. Auch bei dem jungen Meßmer, der einen ansehnlichen Dienst als Director von der Einrichtung der Normalschulen bekommen hatte, mußten sie dessen achtjährigen Hochzeitstag „hinausfressen".

Das große Ereigniß, welches sie in Wien erlebten, war die Aufhebung des Jesuitenordens. L. Mozart, der mit lebhaftem Interesse die Auswanderung der Jesuiten verfolgt, meinte, viele guten Christen seien der Ansicht, daß der Pabst außer in Glaubenssachen nichts zu befehlen habe, und daß man die Jesuiten in guter Ruhe gelassen haben würde, wenn sie so arm wären, wie die Kapuziner. In Rom habe man ihre Güter ad pias causas eingezogen, was sehr leicht sei, da das was der Pabst nehme ad pias causas verwandt sei; der Kaiser habe auch das Breve so nicht angenommen, sondern sich Freiheit in der Verwendung des Jesuitenvermögens vorbehalten. Er meint auch, die Millionen, die man von den Jesuiten erhalte, würden den Appetit erwecken noch ein paar andere Religionseinkünfte zu Leibe zu nehmen[3].

Ein trauriges Erlebniß war es für sie, als ein befreundeter Arzt aus Salzburg, Dr. Niderl, nach Wien kam um sich am Stein operiren zu lassen und in Folge der Operation starb.

Wolfgang hatte sich Arbeit mitgenommen. Für ein Fest in der Andretter'schen Familie hatte er übernommen eine große Serenate, eine „Finalmusik" zu schreiben, welche von Wien aus übersandt und unter Meißners Leitung Anfang August in Salzburg aufgeführt wurde (145 K.). Sodann machte er sich daran sechs Quartetts (168 bis 173 K.) zu schreiben, ungewiß, ob auf Bestellung; sonst kam es zu keinen bedeutenden Unternehmungen. Bei den Jesuiten am Hof wurde noch in der Octav des Ignatiustages (7. Aug.) die P. Dominicus-Messe (66 K.) unter L. Mozarts Direction mit erstaunlichem Beifall aufgeführt. Die Theatiner luden sie zum Fest des heil. Cajetan zum Amt und zum Speisen ein, und weil die Orgel nichts nutz war ein Concert zu spielen, so entlehnte Wolfgang von seinem jungen Freund

3 Man vgl. den Bericht des damaligen Novizen Reinhold (K. L. Reinholds Leben S. 5 ff.) und die Schilderung bei Car. Pichler (Denkw. I S. 36).

Teyber, dem Bruder der Sängerin Thereſe, eine Violine und ein Concert und hatte die Keckheit daſſelbe auf der Violine vorzutragen. Es machte ſolchen Eindruck, daß im Jahr 1782 ein Laienbruder, dem Wolfgang ſagte, er habe vor 8 Jahren auf dem Chor ein Violinconcert geſpielt, ihn auf der Stelle mit Namen anredete.

Gelegenheit zu Geldeinnahmen boten ſich nicht und L. Mozart ſchrieb, je fetter ſein Leib, um ſo magerer werde ſein Geldbeutel; als er meldete, daß er Geld habe aufnehmen müſſen, tröſtete er ſeine Frau damit, das bedeute nur, daß er Geld nöthig habe und keinen Doctor. Uebrigens habe er ſeine Gründe, weshalb er ſich in Wien aufhalten müſſe — „die Sache wird und muß ſich ändern, ſeid getroſt, Gott wird helfen!“

Mit Ende September trafen ſie wieder in Salzburg ein, wo Wolfgang im December ein Quintett für Saiteninſtrumente (174 K.) und ein Klavierconcert in D dur (175 K.) ſchrieb, das erſte in der langen Reihe nach den erſten Jugendverſuchen. Auch faſt das ganze Jahr 1774 brachten ſie ruhig daheim zu; Wolfgang ſchrieb mehrere bedeutende Kirchenſtücke, zwei Meſſen in F- und D dur (192, 194 K.), eine große Litanei (195 K.), zwei Pſalmen zu einer Vesper (193 K.), verſchiedene Symphonien (199—202 K.), zwei vollſtändige Serenaten (203, 204 K.) und ein intereſſantes Divertimento (205 K.). Für den Carneval 1775 aber erhielt er den Auftrag für München eine komiſche Oper zu ſchreiben. Wahrſcheinlich hatte der treffliche Fürſtbiſchof von Chiemſee, Graf Ferdinand von Zeil, ein treuer Gönner Mozarts, der ſich in Angelegenheiten des Erzbisthums mehrere Jahre in München aufhielt, mit hierzu gewirkt. Auch der Kurfürſt Maximilian III hatte ja ſchon in früheren Jahren ſich lebhaft für Mozart intereſſirt: ihm konnte der Erzbiſchof von Salzburg nicht abſchlagen Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Kurfürſt hatte ein entſchiedenes muſikaliſches Talent, durch eifrige Studien ausgebildet, er componirte ſelbſt Kirchenmuſik, und ſpielte namentlich die Gambe, wie Naumann einem Freunde ſchrieb, „göttlich“; Burney verſichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen ſo ausgezeichneten Gambiſten gehört. Auch ſeine Schweſter, die verwittwete Kurfürſtin von Sachſen Maria Antonia Walburga, bekanntlich als Dichterin Ernelinda Talea, pastorella Arcada, welche ſich damals zum Beſuch in München aufhielt, war Sängerin und Componiſtin ſelbſt gedichteter italiäniſcher Opern[4]. Es wurde daher in München für Orcheſter und

4 Fürſtenau Beitr. z. Geſch. d. ſächſ. Kap. S. 151 f. Zur Geſch. d. Muſ. in Dresden II S. 183 ff. Rudhart Geſch. d. Oper zu München I S. 142 ff.

Sänger in Oper und Kirche viel gethan, obgleich die musikalischen Leistungen denen in Mannheim damals noch nachstanden[5].

Am 6. December reiste Wolfgang mit seinem Vater nach München ab, wo sie eine kleine aber bequeme Wohnung bei Joh. Nep. v. Pernat, chanoine et grand custos de Notre-Dame, gefunden hatten, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies als sie zu verdienen glaubten und in vielen Stücken seine Bequemlichkeit aus wahrer Freundschaft für sie aufopferte. Die Reise in der heftigen Kälte hatte trotz aller Vorsicht Wolfgang sein gewöhnliches Leiden in jungen Jahren, einseitiges Zahnweh, zugezogen, daß er mit geschwollener Backe eine Woche das Zimmer hüten mußte. Sie machten dann die Bekanntschaft der Personen, mit welchen sie zu thun hatten, und fanden überall freundliches Entgegenkommen.

Die Oper La finta giardiniera ist sehr reich an Musikstücken und Mozart, dem die reichen Hülfsquellen von München zu Gebote standen, hatte es mit den Gesangspartien wie mit dem Orchester ernsthafter genommen als bei einer opera buffa üblich war. Wie weit er die Oper fertig mitbrachte, was in München geändert oder neu geschrieben wurde, ist nicht bekannt. Als gegen Ende Dec. die erste Probe war, wurde die Aufführung auf den 5. Jan. 1775 verschoben, damit die Sänger besser lernen und, wenn sie die Musik recht im Kopf hätten, sicherer agiren könnten, während es am 29. Dec. eine übereilte Sache gewesen sein würde. „Nun mußt Du wissen", schreibt L. Mozart, „daß der Maestro Tozi, der heuer die opera seria (Orfeo ed Euridice) schreibt, vorm Jahr eben um diese Zeit eine opera buffa geschrieben und sich so bemühet solche gut zu schreiben, um die opera seria, die vorm Jahr der Maestro Sales (von Trier) schrieb, niederzuschlagen, daß des Sales opera (Achille in Sciro) wirklich nicht recht mehr gefallen wollen[6]. Nun ereignet sich der Fall, daß des Wolfgangs opera eben vor der opera des Tozi gemacht wird, und da sie die erste Probe hörten sagte alles, nun wäre Tozi mit gleicher Münze bezahlt, indem die opera des Wolfgang die des Tozi niederschlage[7]. Dergleichen Sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen Reden zu

5 Burney Reisen II S. 90 ff. Schubart Leben, Abschn. 16, I S. 196 ff. Rudhart Gesch. d. Oper zu München I S. 129 ff.

6 Eine lobende Kritik gab Schubart Teutsche Chronik 1774 S. 100 ff. (Rudhart a. a. O. S. 157 ff.)

7 Calsabigi's Text war von Coltellini bearbeitet und um einen Act vermehrt worden. Eine strenge Kritik findet sich bei Schubart (teutsche Chron. 1775 S. 239 f.), die er dann milderte (eb. S. 265 f.). Rudhart a. a. O. I S. 163 f.

ſtillen, ſo viel möglich, proteſtire ohne End; allein das ganze Orcheſter und die die Probe gehört, ſagen daß ſie noch keine ſchönere Muſik gehört, wo alle Arien ſchön ſind". Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus, der Hof und das Publicum überſchütteten den Componiſten mit Beifall und Ehrenbezeugungen, wie er ſeiner Mutter ſelbſt berichtet.

Der Legationsſecretär Unger berichtete in ſeinem Journal (15. Jan. 1775): Vendredi L. A. R. E. assistèrent a la premiere representation de l'opera buffa »la finta giardiniera«; la musique fut applaudie generalement; elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve actuellement ici. C'est le même qui à l'age de 8 ans a été en Angleterre et ailleurs pour se faire entendre sur le clavecin, qu'il touche superieurement bien[8]. Und Schubart ſchrieb in der teutſchen Chronik (1775 S. 267): „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart; ſie heißt la finta giardiniera. Genieflammen zückten da und dort; aber es iſt noch nicht das ſtille Altarfeuer, das in Weihrauchswolken gen Himmel ſteigt — den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze iſt, ſo muß er einer der größten muſikaliſchen Componiſten werden, die jemals gelebt haben". Ueber die Aufführung heißt es, Roſſi und Roſa Manſervisi ſeien für die opera buffa wie geſchaffen. Roſſi ſei in ſchnackiſchen luſtigen Rollen ſo gut, wie ſein Vetter in Stuttgart; die Manſervisi habe Stimme, Muſik, Perſon und alles, was ſie über die gemeinen Sängerinnen erheben könne[9].

Diesmal hatte Wolfgang auch die Freude, ſeine Schweſter als Zeugin ſeines Triumphs bei ſich zu haben. Durch Vermittelung eines guten Freundes war es gelungen ihr ein angemeſſenes Unterkommen bei einer Frau v. Durſt zu verſchaffen. Sie war eine „geweſte Salzmayrin zu Reichenhall", zu welcher Hr. v. Mölk ſo oft hinübergefahren und von der bei Mozarts viel geſprochen worden war; eine Wittwe von 26—28 Jahren, „brennet, ſchwarzaugent, ſehr eingezogen, voller Beleſenheit und Vernunft, die keinen Umgang von Schmirbern um ſich leidet und ſehr höflich und angenehm iſt". Mariane, die mit Frau v. Robini am 4. Jan. nach München kam, fand hier eine leidliche Wohnung mit einem Flügel, auf dem ſie fleißig üben konnte. Auch andere Salzburger kamen dorthin zum Carneval, das Eberlin Waberl, Frl. v. Schieden-

8 Weber Marie Antonie II S. 43.
9 Rudhart a. a. O. I S. 161 f.

hofen, Andretter, der junge Möll, der ſich über die opera seria ſo verwunderte und verkreuzigte, daß man ſah, er kannte nichts als Salzburg und Inſpruck.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Erfolgen war der Erzbiſchof von Salzburg. Er war veranlaßt im Januar 1775 dem Kurfürſt von Baiern einen Beſuch zu machen[10], und obgleich er erſt nach der Aufführung der Oper eintraf und vor der Wiederholung derſelben München ſchon wieder verließ, mußte er, wie L. Mozart nicht ohne Genugthuung berichtet, von aller kurfürſtlicher Herrſchaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen anhören und die feierlichen Glückwünſche, die ſie ihm alle machten, entgegennehmen. Er war dabei ſo verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfneigen und Achſel in die Höhe ziehen antworten konnte. Schwerlich werden ſolche Scenen bei einem Charakter, wie der des Hieronymus war, bewirkt haben, daß Mozart bei ihm höher in Gunſt ſtieg.

Die Wiederholung der Oper, die nur Freitags gegeben werden konnte, machte Schwierigkeiten, denn die zweite Sängerin, die L. Mozart übrigens miſerabel fand, war ernſtlich erkrankt, und man mußte ſich entſchließen die Oper ſtark abzukürzen, um ſie ohne dieſelbe wiederholen zu können. Das ſollte an Wolfgangs Geburtstag geſchehen, und er meinte, bei dieſer Production müſſe er nothwendig ſelbſt zugegen ſein, ſonſt würde man ſeine Oper gar nicht erkennen, es gehe dort gar curios her. Das Orcheſter war nämlich in große Unordnung gerathen, weil der Director Tozi daſſelbe arg vernachläſſigte, beſonders damals, wo er den Roman mit der Gräfin Törring-Seefeld ſpielte, von dem L. Mozart ſeiner Frau berichtet, „Sign. Tozi iſt durchgegangen. Er hatte ein langes Liebesverhältniß mit der Gräfin v. Seefeld, ihr Bruder Graf Sedlizky war auch damit verſtanden, wie auch ein welſcher Tenoriſt Sign. Guerrieri. Die Gräfin hat ſchon vor 6 Wochen unter dem Vorwand auf ihr Gut zu reiſen München verlaſſen und iſt aber gar ihrem Herrn und Kindern mit vielem Geld und Geſchmuck durchgegangen. Da man nun durch Aufhebung eines Briefes erfahren, daß ihr Bruder und die zwei Welſchen mit ihr verſtanden waren, ſo wurde Graf Sedlizky mit Stadtarreſt belegt, Guerrieri in Verhaft genommen, Tozi hatte ſich zu den Theatinern in die Freyung begeben. Der Kurfürſt ließ ihm eine Verſicherung zugehen, daß er nicht ins Gefängniß kommen werde, er ſolle ſich nur zum Examen ſtellen. Er ging alſo frey heraus,

10 [Koch-Sternfeld] Die letzten 30 Jahre d. Hochſt. Salzburg S. 348.

begab ſich aber gleich heimlich fort und floh nach Italien. Graf Sedlizky geſtand alles, Guerrieri aber leugnete alles; das half aber nichts, denn man fand das Geſchmuck in Guerrieri's Behauſung in einem alten Seßl eingenäht. Man vermuthet die Gräfin ſei nach Holland; da ſitzt ſie nun allein, denn ihre verhoffte Reiſegeſellſchaft kommt nimmer nach". Dieſe Hiſtorie ſollte ſeine Frau nur erzählen: „ſo ſehen die Leute, daß die Welſchen aller Orten Spitzbuben ſind"[11].

Außer der Oper mußte Wolfgang auch ſeine Kirchenmuſik vorführen. Seine große Litanei (125 K.) in B dur wurde am Neujahrstag mit einer ſeines Vaters im Stundengebet und ſpäter an zwei Sonntagen zwei kleine Meſſen — ohne Zweifel die neueſten in F und D dur (192. 194 K.) — in der Hofcapelle aufgeführt. Wenige Tage vor ſeiner Abreiſe ſprach der Kurfürſt, wie Wolfgang dem Padre Martini ſchrieb (4. Sept. 1776), den Wunſch aus, ein contrapunktiſch gearbeitetes Offertorium zu hören, das bis zum nächſten Sonntag componirt, ausgeſchrieben und eingeübt ſein mußte. Es war das Misericordias domini, welches Padre Martini mit Beifall aufnahm[12]. Natürlich ließ Wolfgang ſich auch als Klavierſpieler hören, ſein Concert hatte er zu dieſem Zwecke mitgenommen, und ſeine Schweſter mußte ihm von ſeinen Sonaten und Variationen mitbringen. Schubart ſchreibt in ſeiner teutſchen Chronik (1776 S. 267): „Denk nur, Bruder, was das für'ne Luſt war! Hab Dir letzten Winter in München zwey der größten Klavierſpieler, Hrn. Mozart und Hrn. Hauptmann v. Beecke gehört; mein Wirth, Hr. Albert, der für's Große und Schöne enthuſiaſtiſch eingenommen iſt, hat ein treffliches Fortepiano im Hauſe. Da hört ich dieſe zwey Giganten auf dem Klavier ringen. Mozart ſpielt ſehr ſchwer und alles, was man ihm vorlegt, vom Blatt weg. Aber's braucht weiter nichts; Beecke übertrifft ihn weit. Geflügelte Geſchwindigkeit, Anmuth, ſchmelzende Süßigkeit und ein ganz eigenthümlicher ſelbſt gebildeter Geſchmack ſind Keulen, die dieſem Herkul wohl niemand aus den Händen winden wird".

Der große und allgemeine Beifall gab dem Vater alle Hoffnung, daß Wolfgang für das nächſte Jahr die opera seria übertragen wer-

---

11 Ohne Namen berichtet ſie Schubart teutſche Chron. 1775 S. 324. Vgl. Rudhart a. a. O. I S. 162.

12 Es iſt eine irrthümliche Angabe Niſſens, daß daſſelbe 1781 in München componirt ſei. Das „Offertorium in Contrapunkt in D-minor", welches Mozart 1777 in Augsburg abſchreiben ließ, war nach einem Briefe des Vaters (11. Dec. 1777) eben das Misericordias domini.

den würde; weshalb sie nicht in Erfüllung ging, ist nicht bekannt. Daß die Herren Salzburger so viel Gewäsche machten, Wolfgang werde in kurfürstliche Dienste treten, schrieb er seinen Feinden zu und denen, welchen ihr Gewissen sage, daß er es zu thun Ursache hätte; er sei solche Kinderpossen schon gewohnt und lasse sich dadurch weder warm noch kalt machen. Nichts desto weniger wäre ihm sicherlich nichts lieber gewesen; als vorsichtiger Mann aber wollte er sich in Salzburg nicht vorwerfen lassen, er habe in München Unterhandlungen angeknüpft.

Nachdem sie die Freuden des Carnevals in der Hauptstadt, der dem Vater fast zu lang dauerte, bis zu Ende genossen hatten, kehrten sie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück. Im April stattete Erzherzog Maximilian, der jüngste Sohn von Maria Theresia (geb. 1749), später Erzbischof von Köln, der den Carneval in Paris zugebracht und durch Tactlosigkeiten die Königin in Verlegenheit gesetzt hatte[13], nach einem kurzen Aufenthalt in München, dem Erzbischof in Salzburg einen Besuch ab. Dies gab Veranlassung zu Hoffesten, bei welchen musikalische Aufführungen im Vordergrund waren, für welche von München der Castrat Consuoli und der Flötist Becke berufen waren. Am 22. April wurde eine Serenata Fischietti's, und am 23. Mozarts Re pastore aufgeführt, zu dessen Composition ihm also nicht viel Zeit gelassen war. Am 24. wurde nach den Aufzeichnungen eines Cavaliers vom Erzherzog Maximilian „die Unterhaltung der Musique wie die vorhergehenden Täge vorgewählet; am Ende der Musique ließ sich der berühmte junge Mozart auf dem Flügel hören und spielte verschiedenes aus dem Kopfe mit so viel Kunst als Annehmlichkeit". Ob er auch als Violinspieler auftrat, wissen wir nicht. Er hatte wenigstens am 14. April sein erstes Violinconcert (207 K.) componirt, und der Umstand, daß auf dasselbe im selben Jahr noch vier andere (211. 216. 218. 219 K.) folgten, ist ein Beweis, daß er sich mit Energie auf das Violinspiel verlegte; vermuthlich weil er als fertiger Violinspieler leichter eine Anstellung finden konnte.

Die nächsten Jahre verflossen ruhig unter den gewohnten Verhältnissen und Beschäftigungen in Salzburg. Auszüge aus einem Tagebuch des jungen Schiedenhofen geben deutlich zu erkennen, wie eng der Kreis geselliger Unterhaltungen war, in denen man sich dort bewegte, die Compositionen Wolfgangs von sicherem Datum lassen errathen, was dieselben veranlaßte.

---

13 Mde. Campan mém. sur Marie Antoinette V p 107 f. Ires III S. 224.

Für Kirchenmuſik finden wir ihn beſonders im Jahr 1776 thätig; vier Meſſen (257. 258. 259. 261 K.) fallen in dieſes Jahr, drei davon in die letzten Monate, während im März eine große Litanei in Es dur (243 K.) geſchrieben war und außerdem ein Offertorium Venite populi für 2 Chöre (260 K.); dem Jahre 1777 gehört noch eine Meſſe (275 K.) und ein Graduale Sancta Maria (273 K.) an. Für den Kirchendienſt war noch eine Reihe Orgelſonaten beſtimmt, für den Hof vielleicht eine Anzahl Divertimenti für Blasinſtrumente, wie ſie als Tafelmuſik beliebt waren. Sonſt ſcheint er ſich, wahrſcheinlich in Folge des üblen Verhältniſſes zum Erzbiſchof, den Hofakademien gegenüber zurückgehalten zu haben: es findet ſich keine Symphonie verzeichnet. Die Serenaten aber waren auf andere Veranlaſſung geſchrieben. Bei Hochzeiten, Namensfeſten und ähnlichen Gelegenheiten wurden dieſe Nachtmuſiken in der Regel vor dem Hauſe auf der Straße aufgeführt[14], Soloſachen nicht ausgeſchloſſen, meiſtens eingeleitet durch einen Marſch, an welchen ſich gern von Befreundeten betheiligte, wer die Geige ſtreichen konnte; die Geſellſchaft hörte vom Fenſter aus zu. Solche Muſik wurde entweder beſtellt und bezahlt, oder auch als freie Huldigung dargebracht. Bei der Hochzeit des Salzburger Bürgers F. X. Späth mit Eliſe Haffner, Tochter des verdienten Großhändlers und Bürgermeiſters Sigmund Haffner[15], wurde am Tage vor der Trauung (22. Juli 1776) eine Serenate (249. 250 K.) aufgeführt, welche ſpäter als Haffnermuſik erwähnt wird. Eine andere Veranlaſſung gab der Namenstag der Gräfin Antonia Lodron (13. Juni), für welche Wolfgang 1776 und 1777 in den Briefen mehrfach genannte Nachtmuſiken ſchrieb[16]; der Probe der letzteren wohnte Schiedenhofen bei. Derſelbe berichtet daß am 25. Juli 1777 beim Materialienhändler Guſetti Probe einer Serenate war, welche Wolfgang zum Namenstage ſeiner Schweſter (26. Juli) componirt hatte, welche aus einer Symphonie, einem Violinconcert, von ihm ſelbſt geſpielt, und einem von Coſel vorgetragenen Flötenconcert beſtand. Vermuthlich war daher auch das im Juli 1776 componirte Divertimento (251 K.) zur Namensfeier der Schweſter be-

14 So wurden auch Sammartini's Serenaten in Mailand in freier Luft aufgeführt (Carpani le Haydine p. 58).

15 [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 30. 187.

16 Mozart erwähnt (2. Oct. 1777) die „zwei Caſſatienen für die Gräfin", welche der Vater die Lodronſchen Nachtmuſiken nennt. Die „letzte Caſſation aus dem B", welche Wolfgang in München ſpielte (6. Oct. 1777) iſt das Divertimento (287 K.) für Quartett und Hörner, das frühere das ähnliche im Juni 1776 componirte Divertimento in F dur (247 K.).

stimmt. Für die in Schiedenhofens Beisein am 9. Aug. 1775 einstudirte, am 23. Aug. producirte Finalmusik (185. 215 K.), ist die Veranlassung so wenig bekannt, als für die im Januar 1776 componirte Serenata notturna (239 K.).

Auch die Klaviercompositionen waren zum Theil für Schülerinnen und Dilettanten geschrieben, so das Concert in C dur (246 K.) für die Gräfin Lizow, oder vielmehr Lützow, die Gemahlin des Kommandanten von Hohen-Salzburg, Grafen Joh. Gottfr. v. Lützow (April 1776); in Es dur (271 K.) für eine Mad. Jenomy (Jan. 1777), mit der Wolfgang in Paris zusammentraf; das Concert für drei Klaviere (242 K.) für die Gräfinnen Antonie, Luise und Josepha Lodron (Febr. 1776). Bei ihrem Aufenthalt in München 1775 hatte ein Gutsbesitzer, Baron Dürnitz, Klaviersonaten bestellt, welche nicht auf sich warten ließen (279—284 K.), dann vergaß er aber das Honorar dafür zu schicken. Zwei vierhändige Sonaten, welche der Vater (8. Dec. 1777) erwähnt, mochten wohl für ihn und seine Schwester bestimmt sein, welche auch Schiedenhofen am 15. Aug. 1777 ein Duett am Klavier spielen hörte.

Nach dieser geschichtlichen Uebersicht wird es an der Zeit sein, Wolfgangs Compositionen einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

7.

Die opera seria.

Die Oper[1] verdankt ihre Entstehung den Versuchen, welche am Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts in Florenz gemacht wurden, die musikalische Vortragsweise der antiken Tragödie aufzufinden und der Tendenz der Renaissance gemäß zu reproduciren[2]. Gegenüber dem mehrstimmigen, contrapunktisch gearbeiteten Gesang des allein herrschenden Madrigalstils strebte man nach einer Vortragsweise, welche dem Einzelsänger die Freiheit und Selbständigkeit des Individuums

1 Wann dieser Name geltend wurde ist nicht bekannt, früh und später waren auch andere üblich: dramma musicale, dramma per musica, melodramma. [Menestrier] Des representations en musique (Par. 1684) p. 248 ff.

2 Rochlitz Für Freunde d. Tonk. I S. 262 ff. Winterfeld Gabrieli II S. 12 ff. Kiesewetter Schicks. d. weltl. Gesanges S. 24 ff. E. O. Lindner Zur Tonkunst S. 1 ff.

gäbe, dem Zuhörer die Worte des Dichters leicht verständlich machte und unmittelbar in ihm die Empfindungen erregte, welche der Dichter hervorrufen wollte. In der Ueberzeügung, daß die Tragödie der Alten dies in höchster Vollkommenheit geleistet habe, suchte man an deren Tradition anzuknüpfen; die Spuren dieser Tendenz zeigt die opera seria noch in ihrer späteren fest ausgebildeten Form. Zunächst suchte man im Recitativ eine Vortragsweise darzustellen, welche zwischen dem Gesange und der gewöhnlichen Sprache die Mitte hielt, geeignet durch Betonung und Rhythmus, getragen von einer einfachen Harmonie, den Gang der Rede wiederzugeben. Es kostete Zeit und Anstrengung, diesen Compromiß zwischen Sprache und Gesang zu Stande zu bringen und das Recitativ zum biegsamen, ausdrucksvollen Instrument des musikalischen Dialogs zu machen.

Den ersten Versuch eine Oper in diesem stilo rappresentativo auf die Bühne zu bringen machte Jac. Peri mit Ottavio Rinuccini's Dafne, 1594 im Palazzo Corsi aufgeführt[3], welcher 1600 desselben Dichters Euridice folgte, bei der Vermählung Heinrichs IV mit Maria von Medici öffentlich aufgeführt. Der ganze Dialog ist in einem einfach begleiteten Recitativ wiedergegeben, ohne daß etwas der Cantilene ähnliches hervorträte; dazu kommen nach dem Muster der alten Tragödie Chöre, welche nicht nach Art der Madrigale contrapunktisch gearbeitet sind, wie man sie als intermedj der gesprochenen Tragödien aufzuführen schon gewohnt war, sondern dem Gesammtton entsprechend, einfach harmonisch. In demselben Kreise angeregt machte Emilio de'Cavalieri einen ganz ähnlichen Versuch 1600 in Rom mit seinem Oratorium dell' anima e del corpo, und in demselben Jahr in Florenz Giulio Caccini (Romano) in einer neuen Composition der Euridice, welche durch vielfache Verzierungen und Coloraturen auch die Kunst des Sängers zur Geltung brachte. Die musikalische Sprache konnte aber zur vollen Wirkung nur gelangen, wenn am geeigneten Ort das höher gesteigerte Gefühl in der selbständig ausgebildeten Cantilene den erschöpfenden Ausdruck erhielt. Auch die Ausbildung des von contrapunktischer Bearbeitung abgelösten, durch die Melodie ausdrucksvollen Einzelgesangs war bereits, zum Theil durch Caccini wesentlich gefördert. Das Verdienst die Cantilene mit dem Recitativ in der Oper in Verbindung gesetzt zu haben — wofür auch die

3 Daphne wurde von Opitz bearbeitet und H. Schütz componirt als erste deutsche Oper 1627 in Torgau aufgeführt (Fürstenau Zur Gesch. d. Musik in Dresden I S. 97 ff.).

Monodie der antiken Tragödie ein Vorbild bot — gebührt Claudio Monteverde, der auch den ganzen Reichthum der damals üblichen Inſtrumente in Anſpruch nahm. Auf ſeine für Mantua componirten Opern Orfeo (1607) und Arianna (1608) folgten in Venedig, wohin er 1613 als Kapellmeiſter berufen war, Proserpina rapita (1630), Adone (1639) u. a.

Damit waren die Elemente der opera seria gegeben; die allmähliche Entwickelung derſelben Schritt für Schritt zu verfolgen erfordert eine ſchwierige Detailforſchung, die noch nicht angeſtellt iſt; die meiſten currenten Angaben ſcheinen unzuverläſſig oder zufällige Wahrnehmungen ohne Kenntniß des Zuſammenhangs. Hier genügt eine Andeutung der allgemeinſten Umriſſe[4].

Wie man von der antiken Tragödie ausging, ſo wurden die Gegenſtände der alten Mythologie oder Geſchichte — beide galten ja als gleichartig — faſt ausſchließlich entnommen, freilich in einer dem antiken Geiſt ganz fremden Auffaſſung behandelt. Da die Opern bald einen wichtigen Theil der Hoffeſte bildeten, gab man dem Text eine Beziehung auf das Feſt und die Gefeierten durch jene allegoriſirende Vorſtellung, in der poeſieloſe Phantaſterei mit devoter Schmeichelei wetteifern[5]. Der antiken Tradition gemäß wurde auch mimiſcher Tanz mit dem Geſang verbunden, allein mehr und mehr ſtrebte man durch dieſe Vereinigung der verſchiedenen Künſte nicht die poetiſche Wirkung, ſondern die ſinnliche Pracht zu ſteigern. Für einen bunten Wechſel von Coſtumes, Maſchinerien und Decorationen bot die mit naiver Willkühr behandelte Mythologie den willkommenen Apparat, welchen die deutſche Zauberoper, ein Reflex dieſer Feſtoper, ſpäter einem verwandten Kreis phantaſtiſcher Vorſtellungen entlehnte. Der Aufwand für den Glanz, mit welchem Maler, Maſchiniſten und Schneider die Oper ausſtatteten, war außerordentlich und die Höfe von Italien und Frankreich, dann auch die deutſchen von Wien, München, Dresden und Stuttgart ſuchten einander zu überbieten. Die prachtvoll gedruckten Textbücher mit

4 In Steff. Arteagas bekanntem Buch le rivoluzioni del teatro musicale Italiano (Bologna 1783—88. Ven. 1785, 3 Bände; deutſch von Forkel Leipzig 1782. 8.), deſſen hiſtoriſche Notizen auf Padre Martini zurückgehen ſollen, iſt die äſthetiſche Kritik der weſentliche Theil. Ohne gründliches Quellenſtudium abgefaßt ſind G. W. Fink Weſen u. Geſch. d. Oper (Leipz. 1835), G. Hogarth memoirs of the opera (Lond. 1855), S. Edwards hist. of the opera (Lond. 1862).

5 Vgl. Winterfeld Zur Geſch. heil. Tonkunſt II S. 337 ff.

ausgeführten Kupferſtichen, welche man bei ſolchen Feſtlichkeiten vertheilte, geben neben manchen Berichten eine Vorſtellung von ſolchen Aufführungen, in deren Strudel die Muſik ſich oben zu erhalten ſuchte ſo gut ſie es vermochte.

Solche Opern konnten der außerordentlichen Koſten wegen nur an fürſtlichen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten gegeben werden, das Publicum aber, welches an Genüſſen der Art Theil nehmen wollte, verlangte regelmäßige Wiederholung. Es wurde feſtſtehende Sitte, die Oper zur Hauptfeier des Carnevals zu machen, abgeſehen von Localfeſten einzelner Städte, und wenn es auch nicht an großmüthigen Gönnern fehlte, welche die Theaterunternehmer (impresarj) unterſtützten, ſo mußten dieſe, welche Geld einnehmen und nicht zuſetzen wollten, doch den Aufwand für die äußere Darſtellung einſchränken. Die Texte, welche ohne Rückſicht auf zuſammenhängende Handlung und pſychologiſche Charakteriſtik, durch bunten Scenenwechſel und Miſchung pathetiſcher und burlesker Scenen das Intereſſe zu feſſeln ſuchten, konnten einen gebildeten Geſchmack immer weniger befriedigen. Vor allen aber übte die Ausbildung der Geſangskunſt einen bedeutſamen Einfluß. Sie hatte eine Höhe erreicht, von welcher ſie das muſikaliſche Publicum zu beherrſchen und den Genuß des Sehens durch den des Hörens zu erſetzen vermochte. Indem ſie in den Vordergrund trat, verlangte ſie die, auch aus anderen Gründen ſo wünſchenswerthe Vereinfachung aller übrigen Darſtellungsmittel, während ihr Bedürfniß nach ausgeprägten feſten Formen dem überall, offenbar nicht ohne franzöſiſchen Einfluß ſich geltend machenden Streben nach Regelmäßigkeit entgegen kam. Dieſe Umbildung der Oper, welche unter dem belebenden Einfluß großer Sänger feſte Geſtalt durch Dichter und Componiſten erhielt, wird allgemein auf Aleſſandro Scarlatti (1659—1725) zurückgeführt. Er war, wenn auch nicht als unmittelbarer Schüler, gebildet durch den römiſchen Kapellmeiſter Giacomo Cariſſimi (im Jahr 1672 gegen 90 Jahr alt), der ſich um die Ausbildung des Recitativs und des ausdrucksvollen Sologeſangs durch ſeine Cantaten ſo entſcheidendes Verdienſt erwarb, daß er als Gründer des modernen Geſangs gilt. Scarlatti, gleich ausgezeichnet durch gründliche muſikaliſche Bildung und durch Reichthum und Anmuth der Erfindung, bewährte auf den verſchiedenen Gebieten der Tonkunſt eine ſtaunenswerthe Fruchtbarkeit. Im Jahr 1680 ſchrieb er in Rom die Oper L'onestà nell' amore, und hatte im Jahr 1715 nach ſeiner eigenen Angabe 106 Opern

componirt[6]. In Neapel, wo er den größten Theil seines Lebens zubrachte, gründete er die Schule, aus welcher — besonders auch unter seinem Nachfolger Francesco Durante (1693—1755), der zwar für die Oper selbst nicht thätig war — eine Reihe von Componisten hervor, welche fast alle für die Kirche mit Auszeichnung schrieben, besonders aber die Oper des vorigen Jahrhunderts in ununterbrochener Tradition gestaltet und ausgebildet haben. Ueberblickt man die lange Reihe der berühmtesten — Nic. Porpora (1685 oder 1687—1767), Dom. Sarri (1688—1732), Leon. Vinci (1690—1734 oder später), Franc. Feo (1694—1740 oder später), Leonardo Leo (1694—1756?), Ad. Hasse (1699—1783), Terradeglias (17..—1754), Nic. Logroscino (17..—1763), Jesi genannt Pergolese (1707—1739), Pasq. Cafaro (1708—1787), Duni (1709—1775), Dav. Perez (1711—1778), Nic. Jomelli (1714—1774), Rinaldo da Capua (geb. 1715), Tom. Traetta (1727—1779), Guglielmi (1727—1804), Nic. Piccinni (1728—1800), Sacchini (1735—1786), Pasq. Anfossi (1736—1797), Giac. Paisiello (1741—1816), Franc. de Majo (1745—1774), Dom. Cimarosa (1754—1801) —, so erstaunt man, daß unter den zahlreichen Mitgliedern der neapolitanischen Schule nur vier nicht im Königreich Neapel geboren waren[7], Hasse, Terradeglias, Pergolese und Guglielmi. Mit diesem Reichthum konnte das übrige Italien nicht wetteifern. Eine bedeutende Stellung in der Entwickelung der italiänischen Oper nimmt Venedig, das schon 1637 ein eigenes Theatergebäude besaß, durch den Glanz der Aufführungen[8] und seine trefflichen Anstalten für musikalische Ausbildung ein. Bedeutende Componisten wie Carlo Pallavicini (16.. bis 1688), Agost. Steffani (1655—1730), Franc. Gasparini (1665—1737), Ant. Lotti (1667—1740), Giov. Porta (16.. bis 1740), Ant. Caldara (1678—1763), Balt. Galuppi gen. Buranello (1703—1785), Ferd. Bertoni (1725—1813) bezeugen den Ruhm der venetianischen Schule. Auch Bologna bethei-

6 Eine alte Abschrift seines Telemacco bezeichnet diesen als opera centesima nona, recitata in Capranica l'anno 1718.

7 Villarosa memoria dei compositori di musica del regno di Napoli. Neap. 1840.

8 Ant. Groppo catal. di tutti drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dell' a 1637—1745. Ven. 1745.

ligte ſich durch eine feſte Tradition angeſehener Aufführungen[9] und vortreffliche Schulen für Geſang und Compoſition an der Geſchichte der Oper; Giov. Buononcini (1672 bis nach 1752), Giuſ. Sarti (1729—1802) waren hier gebildet. Rom galt für den Ort, deſſen Publicum am ſchärfſten kritiſirte und Beifall wie Mißfallen mit dem größten Enthuſiasmus äußerte, wo daher Künſtlerreputationen hauptſächlich gegründet und zerſtört wurden[10]; aber Rom hat für die Oper bedeutende Meiſter weder geboren noch gebildet.

Wie weit Scarlatti, deſſen Opern allein ſchon eine kleine Entwickelungsgeſchichte der Formen repräſentiren, die ſeitdem im Weſentlichen feſtſtehende Form erfunden habe, in wiefern er ſich mit ſeinen Nachfolgern, welche der Mehrzahl nach in der Geſchichte der Muſik noch wie die Schatten in der homeriſchen Unterwelt erſcheinen, in das Verdienſt des Ausbaues im Einzelnen theile, kann hier unerörtert bleiben, wo es nur darauf ankommt, die Grundzüge jener Form, welche Mozart fertig überkam, anſchaulich zu machen[11]. Die für die Entwickelung der Oper charakteriſtiſche Stabilität, mit welcher ſie an den einmal aufgenommenen Formen feſthält, war zum Theil in allgemeinen Anſichten und Verhältniſſen der Zeit, zum Theil im Charakter der Italiäner begründet. Die unmittelbar anſprechende Schönheit, welcher ſie ihre leicht entzündete Neigung zuwenden, bedarf neben ſinnlichem Reiz einfacher und klar ausgeſprochener Formen; ihr werden Neuheit und Charakteriſtik willig geopfert. Auch hält die ſich naturgemäß entwickelnde Kunſt, wenn ſie für weſentliche Elemente bezeichnende Formen gewonnen hat, dieſelben allmählich fortbildend zähe feſt und giebt ſie nicht leicht eher auf, als bis ſie ſich vollſtändig ausgelebt haben. Dieſe Stetigkeit einer unmerklich fortſchreitenden Ausbildung bereitet die Wirkſamkeit jener großen Meiſter vor, welche das langſam Gewonnene einer höheren Stufe der Vollendung zuführen um ein neues Ganze erſtehen zu laſſen.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper waren das Recitativ und die Arie[12].

Das Recitativ, beſtimmt das Geſpräch wiederzugeben, nähert

---

9 [Al. Machiavelli] serie cronologica dei drammi recitati su de' publ. teatri di Bologna dell' a 1600—1737. Bol. 1737.

10 Burney Reiſe I S. 293. Cramer Magaz. f. Muſ. II S. 50 f. Kelly remin. I p. 65 ff.

11 Eine Darſtellung des Schematismus der italiäniſchen Oper giebt die Lettre sur le mechanisme de l'opera italica. Neap. 1756.

12 Manche intereſſante Bemerkung bietet Vinc. Manfredini regole armoniche (Ven. 1797) IV, 6 p. 119 ff. dello stile serio.

ſich in ſeiner Gliederung nach dem Rhythmus und nach den Intervallen möglichſt dem Geſprächstone und läßt dem Sänger volle Freiheit für einen lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag. Dem entſpricht die einfache harmoniſche Begleitung; die Bäſſe geben den Grundton an, das Klavier den Accord. Die größte Einfachheit der muſikaliſchen Behandlung ließ überall charakteriſtiſche Declamation, geiſtreiches Hervorheben bedeutender Momente, namentlich mittelſt überraſchender Wendungen der Harmonie zu, und Beiſpiele muſterhafter Recitative zeigen, welchen Werth man anfangs auf dieſe Vortragsweiſe legte. Allein allmählich fing man an dies ſogenannte Recitativo secco als Nebenſache zu behandeln, die der Componiſt raſch abzuthun ſuchte. Gewiſſe Wendungen, gewiſſe harmoniſche Fortſchreitungen und Trugſchlüſſe wurden für das Recitativ ſo unumgänglich, wie manche Redensarten für den geſelligen Verkehr, und aus Bequemlichkeit geduldig hingenommen. Da nun faſt Alles was den Gang der Handlung und ihre Motivirung betrifft, dem Recitativ zufällt, ſo mußte die Vernachläſſigung deſſelben das dramatiſche Intereſſe, mithin eines der wichtigſten Elemente der Oper beeinträchtigen. Das Bedürfniß für eine momentan leidenſchaftlich geſteigerte Situation, welche eine ausgeführte Darſtellung nicht zuließ, einen entſprechenden Ausdruck zu gewinnen, rief das ſogenannte begleitete (obligate) Recitativ hervor. Hier tritt das Orcheſter — anfangs nur ſämmtliche Saiteninſtrumente — begleitend ein, und folgt in nuancirten Phraſen oder ausgeführteren Zwiſchenſpielen den wechſelnden Empfindungen. Das Recitativ wird, ohne ſeinen eigentlichen Charakter aufzugeben, ſtärker accentuirt und geht mitunter auf kurze Zeit in eigentlichen Geſang über. Solche durch wirkliche Geſangsmelodie hervorgehobene Stellen nannte man Cavata oder Cavatina. In abgerundeter Form drückte ſie durch eine einfach ohne weitere Ausführung fortgeführte Melodie die lyriſche Stimmung aus, und galt anfangs für einen Beſtandtheil und beſonderen Schmuck des Recitativs; ſpäter wurde ſie auch ſelbſtändig behandelt. Arioso bezeichnet in das Recitativ eingeſchaltete melodiöſe Stellen für getragenen Geſang. Lebhafter Wechſel verſchiedenartiger oder widerſtreitender Gefühle im Monolog oder im Geſpräch ruft das begleitete Recitativ hervor; meiſtens bildet es den Uebergang zu einem Geſangſtück, in welchem eine ſtetige Empfindung ihren Ausdruck findet. Hier haben Componiſten und Sänger das Höchſte des dramatiſchen Ausdrucks zu leiſten geſucht, und je mehr in der Arie das Intereſſe der Geſangskunſt überwog, um ſo mehr ſuchte man hier jenem Moment gerecht zu werden.

Für den eigentlichen kunſtgemäßen Geſang wurde die Arie die faſt ausſchließliche Form. Die Chöre, mit denen früher der Act ſchloß, kamen ſpäter nur ausnahmsweiſe vor, namentlich, wo eine Hoffeſtlichkeit auch äußeren Glanz verlangte; ſehr ſelten wurden ſolche Schlußchöre als zur Handlung gehörig angeſehen[13]. Die Ballets, welche urſprünglich mit den Chören vereint waren, wurden ganz abgelöst und als ſelbſtändige Tanzſtücke zwiſchen den Acten einer Oper gegeben. Ferner wurden mehrſtimmige Enſembleſätze mehr und mehr eingeſchränkt, bis die Satzung ſich bildete, daß in jeder Oper ein Duett für die prima donna und den primo uomo, und ein Terzett, an welchem auch der primo tenore Theil nahm, vorkommen mußte; für dieſe war ſelbſt der Platz am Ende des zweiten und dritten Acts beſtimmt. Maßgebend war dabei das auch in der Anlage ſolcher Enſembleſätze deutlich erkennbare Beſtreben den Sänger als Geſangskünſtler geltend zu machen. Sie bringen nicht einen Conflict ſtreitender der Löſung entgegendrängender Leidenſchaften zur Darſtellung, ſondern eine durch die vorausgehende Situation bereits entſchiedene Stimmung findet darin ihren Ausdruck in breiter, recht eigentlich concertirender Ausführung, welche die einzelnen Stimmen je nach Verſchiedenheit der Klangfarbe und Geſangskunſt mit einander wetteifern läßt.

Die Arie, der Ausdruck einer feſtgehaltenen lyriſchen Stimmung, war ſelten der Culminationspunkt einer dramatiſchen Situation; meiſtens knüpfte ihr ziemlich allgemeiner Inhalt nur an die Handlung an um ihr ein gewiſſes Colorit zu geben. Componiſt und Sänger hatten die Aufgabe die Arie, welche vor allen auf den Geſangskünſtler berechnet war, im Charakter des Drama zu geſtalten. Bei dem immer ſtrenger werdenden Schematismus unterſchied man gewiſſe Species der Arie, die nach Charakter und Form beſtimmte Merkmale hatten; hauptſächlich die aria cantabile für gefühlvollen Vortrag, di portamento für getragene Töne, di mezzo carattere für dramatiſchen Ausdruck, ohne pathetiſch oder karikirt komiſch zu werden, wobei das Orcheſter mitwirken durfte, aria parlante oder agitata für den Ausdruck der Leidenſchaft, aria di bravura (agilita) für die Virtuoſität jeglicher Art[14]. Dichter und Componiſt hatten nun dafür zu ſorgen, daß die Arien den auftretenden Sängern angepaßt und ſo durch die Oper vertheilt wurden, daß Abwechslung die verſchiedenen Leiſtungen ins rechte

13 Metaſtaſio opp. post. I p. 357.

14 Eine nähere Charakteriſtik giebt J. Brown letters upon the poetry and music of the italian opera (Edinb. 1789) p. 29 ff.

Licht ſetzte[15]. Dieſen Arien wurde aber eine beſtimmte Form zu Grunde gelegt, welche ſich allmählich feſtgeſtellt hatte. Man kann verfolgen, wie die knapp gefaßte ausdrucksvolle Praſe ſich zur wohlgebildeten Melodie erweitert und abrundet, wie die ſo gewonnenen einzelnen abgeſchloſſenen Motive durch Uebergänge und Zwiſchenſätze zu einem Ganzen gegliedert werden. Allein dieſer Fortſchritt der Melodienbildung und Organiſation führte zu einer die Charakteriſtik auf Koſten der Geſangskunſt abſchwächenden Dehnung und zu einem verknöchernden Formalismus. Die Arie beſtand regelmäßig aus zwei in Tempo, Tact- und Tonart contraſtirenden Theilen. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im geraden Tact, welches von einem langſameren Satz, häufig in ungeradem Tact, aufgenommen wird; allein hierin iſt keine feſte Regel und im Einzelnen dem Componiſten freier Spielraum gelaſſen. Der erſte Satz iſt der breiter angelegte und auf die Virtuoſität des Sängers berechnet; er wiederholt gewöhnlich eine oder auch mehrere Hauptmelodien in verſchiedenen Lagen, ohne thematiſche Verarbeitung und knüpft daran Paſſagen an. Im zweiten Theile ſuchte wohl der Componiſt, indem er dem Sänger Ruhe gönnte, durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung u. ähnl. ſeine Kunſt zu zeigen. Eine weſentliche Kunſt des Sängers war es, dieſelbe Melodie ſo oft ſie vorkam mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, der Componiſt zeichnete ihm gewiſſermaßen nur die Umriſſe vor und überließ ihm die Ausführung der Cadenz vollſtändig. Dieſe Aufgabe wurde noch erſchwert, ſeitdem es Sitte wurde den ganzen erſten Theil am Schluſſe des zweiten, der dadurch zu einem Mittelſatz wurde, zu wiederholen; denn kein Sänger ließ es ſich nehmen, bei der Wiederholung neue und geſteigerte Vortragsmanieren anzubringen. Ja, wenn eine Arie da Capo verlangt wurde, ſo wußte ein ausgezeichneter Virtuos das Publicum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraſchen. Der Sänger machte alſo Geſchmack und Bildung nicht allein durch Auffaſſung und Vortrag im heutigen Sinn geltend, er mußte ſelbſt productiv ſich dem Componiſten an die Seite ſtellen, und für dieſen war es ein beſonderes Lob, auch im Sänger den ſchöpferiſchen Funken zu erwecken.

Bei dieſer entſcheidenden Einwirkung der Geſangeskunſt auf die Ausbildung der Oper mußte die Richtung derſelben auch die der Componiſten beſtimmen. Die großen Namen der berühmten Sänger —

15 Goldoni erzählt, welche praktiſche Rathſchläge ihm für einen Operntext gegeben wurden (mem. I p. 102 f.).

Seneſino Bernardi, 1680 bis nach 1740), Bernacchi (1700 bis nach 1755), Caffarelli (Majorani, 1703—1783), Farinelli (Broſchi, 1705—1782), Salimbeni (1712—1751), Creſcentini (1769—1846) — und Sängerinnen — Vittoria Teſi 169?—1775), Fauſtina Bordoni-Haſſe (1700 bis nach 1774), Franceſca Cuzzoni-Sandoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807), Lucrezia Aguſari (1743—1783), Franceſca Gabrielli (1755—1795) — ſind für uns freilich nur Namen, denn von ihren Leiſtungen geben uns die Berichte der Zeitgenoſſen über ihre faſt unglaublichen Erfolge keine klare Vorſtellung[16]; auch die für ſie geſchriebenen Arien bieten ohne die Unmittelbarkeit des ſinnlichen Eindrucks nur einen ſehr ungenügenden Maßſtab dar. Unverkennbar tritt von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Virtuoſität (bravura) immer mehr hervor, Verzierungen und Schnörkeleien überwuchern, die auf dramatiſcher Auffaſſung beruhende Beſeelung des Geſanges ſchwindet[17], während die Anmaßung der Sänger und die Gefügigkeit der Componiſten zunimmt. So wird die Oper mehr und mehr eine Zuſammenſtellung kunſtreicher Geſangſtücke, durch den dramatiſchen Zuſammenhang äußerlich aneinander gereiht, die dramatiſche Darſtellung erſcheint den Sängern als ein überflüſſiges oder den Geſang wohl gar ſtörendes Beiwerk[18]. Auch das Publicum gewöhnte ſich ſeine Aufmerkſamkeit auf einzelne Leiſtungen einzelner Virtuoſen zu richten und das Uebrige nur ſo mit in den Kauf zu nehmen[19]; die Componiſten, um nicht ihre Mühe an vorausſichtlich undankbare Partien zu verſchwenden, folgten dieſem Beiſpiel und wandten ihre Kraft ebenfalls nur auf Einzelnheiten[20].

Weſentlichen Einfluß auf die Geſtaltung der opera seria gewann die Anwendung der Caſtraten. Bereits zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts ſangen Caſtraten in der Kirche, weil man Frauen dort

16 Eine Charakteriſtik mehrerer der bedeutendſten giebt Mancini rifl. prat. sul canto fig. p. 14 ff.

17 Seit 1752 beklagt Metaſtaſio aufs ſtärkſte dieſe Entartung des dramatiſchen Geſangs (opp. post. II p. 94. 99. 215. 330).

18 Gretry erzählt geſehen zu haben, wie ein Sänger bei Seite ging und eine Orange verzehrte, während ein zweiter ſich mit ſeinem Geſange an ihn als Gegenwärtigen richtete (mémoir. I p. 119).

19 Gretry mém. I p. 114.

20 Arteaga (a. a. O. Cap. 12 ff.) giebt eine anſchauliche Darſtellung vom Verfall der Oper, gegen welchen ſeit Marcellos bitterer Satire Il teatro alla modo (Ven. 1722, 1738) fortwährend polemiſirt worden iſt. Vgl. Le brigandage de la musique italienne. Amſt. 1780.

nicht zuließ und Knaben für den kunstreichen Gesang nicht ausreichten. Im Kirchenstaat war es seit Innocenz XI Frauen verboten auf dem Theater aufzutreten, deshalb übernahmen Castraten die Frauenrollen; der Reiz ihres Gesanges war so groß, daß bald allgemein auch neben den Sängerinnen Castraten auftraten. Ja, in der opera seria wurde regelmäßig der Hauptheld und erste Liebhaber von einem Castraten dargestellt, der wie zum Hohn den Titel eines primo uomo erhielt. Wie sehr sich auch diese der Natur abgezwungenen Stimmen durch Umfang und Schönheit der Töne auszeichnen und für die höchste Kunstfertigkeit eignen mochten, so gehörte doch ein ausgesuchtes Raffinement dazu um den natürlichen und sittlichen Widerwillen zu überwinden und den grellen Widerspruch gegen die Natur zu vergessen. Die Castratenstimme unterscheidet sich merklich auch von einer Frauenstimme, sie entbehrt der weiblichen Seele und Leidenschaft eben so wohl als der männlichen. Eine dramatische Ausführung der wichtigsten Rollen war nicht möglich, wenn Helden und Liebhaber nicht als Männer auftraten, nothwendig betrat im Castraten nur der Gesangskünstler die Bühne. Daß eine solche Einrichtung sich über ein Jahrhundert erhalten konnte, zeigt, wie der Genuß am kunstmäßigen Gesange damals vor Allem den Vorrang behauptete. Die Castraten, deren Anwendung ein Franzose als den größten Vorzug der italiänischen Musik vor der französischen preisen konnte[21], waren der Gegenstand der höchsten Bewunderung[22]; an keinem Theater, bei keiner Kirchenmusik durften sie fehlen.

Gegen die erste Sängerin und den primo uomo trat auch der Tenorist schon zurück, dem die Rollen der Väter, der nicht begünstigten Nebenbuhler, auch wohl der Fürsten und Tyrannen zufielen. Eine seltsame Convenienz hatte von der opera seria die anfangs passend verwandte Baßstimme später gänzlich ausgeschlossen, höchstens einmal für Nebenpartien eines Priesters oder dgl. zugelassen. Das wirkte auch auf die Ensemblesätze ungünstig ein; eine reiche Entfaltung derselben war ohne Anwendung der Baßstimme nicht möglich.

Schon die Rücksicht auf die enormen Honorare berühmter Sänger und Sängerinnen brachte es mit sich, daß eine Oper nur drei, höchstens vier Hauptrollen hatte, deren Darsteller durch das Beiwort primo aus-

21 Raguenet (parallèle des Italiens et des François 1702. § 26 ff. bei Mattheson musik. Kritik I S. 141 ff.).

22 Selbst Heinse schwärmte so für Pacchierotti, daß er „oft im entzückten Ohr hatte: o benedetto il coltello, che t' a tagliato li coglioni!" (Schriften Th. III S. 103 f. Vgl. Hildegard Th. III S. 19.)

gezeichnet wurden. Die übrigen etwa nöthigen Perſonen mußten Dichter und Componiſt als untergeordnete behandeln, nicht nur inſofern mittelmäßige Kräfte für deren Ausführung vorhanden waren, ſondern hauptſächlich weil es gegen das Intereſſe der erſten Sänger und Sängerinnen war, wenn die Nebenperſonen Aufmerkſamkeit und Beifall erregten. Sie controlirten die Partien der Secondarier, caſſirten die Arien welche zu brillant waren oder nahmen ſie für ſich, wo denn der Dichter zuſehen mochte, wie er das einrichtete. Deshalb wurde mitunter heftig geſtritten, welches die erſte Partie ſei[23]. Sogar eine äußerliche Etikette hatte ſich feſtgeſtellt. So hatte die Primadonna das Recht ſich die Schleppe von einem, und wenn ſie eine Fürſtin vorſtellte, von zwei Pagen tragen zu laſſen, die auf der Bühne an ihre Schritte geheftet waren; ſie nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitſpielenden ein, weil ſie in der Regel auch die vornehmſte Perſon im Stück war. Als Fauſtina Haſſe im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte ſang, welche erſt ſpäter als Prinzeſſin erkannt wird, verlangte ſie den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürſtin Creuſa, und Metaſtaſio ſelbſt mußte interveniren um ſie zum Nachgeben zu bewegen[24].

So wirkte alles zuſammen, die opera seria in ihrer conventionell begrenzten Form, ſich nach der einen Richtung des kunſtvollen Geſanges hin, welchem Weichheit und Virtuoſität ſein eigenthümliches Gepräge gaben, ausbilden zu laſſen.

Von dem urſprünglich ſehr reichen Orcheſter der älteſten Oper können wir uns keine klare Vorſtellung mehr machen. Die verſchiedenen Inſtrumente ſind weder dem Gebrauch noch der Wirkung nach näher bekannt, die Inſtrumentation und deren Effect bleibt daher unverſtändlich. Auch in dieſer Richtung trat eine große Vereinfachung ein, und wir finden die Behandlung der Inſtrumentalbegleitung und die Zuſammenſetzung des Orcheſters bereits bei Scarlatti ſo feſtgeſetzt, wie ſie in der Folgezeit im Weſentlichen beibehalten wurde.

Beim Recitativo secco des Dialogs wird vom Baſſe der Grundton zu dem Accord angegeben, welcher auf dem Klavier, an welchem der Componiſt oder der ſtellvertretende Kapellmeiſter dirigirte, angeſchlagen und je nach Bedürfniß wiederholt wird. In den Arien und Enſembles treten die Inſtrumente zur Begleitung ein, welche von dem Bann, als generalbaßmäßige Ausfüllung der Harmonie

23 Metaſtaſio opp. post. II p. 145 f.
24 Metaſtaſio opp. post. I p. 282 ff.

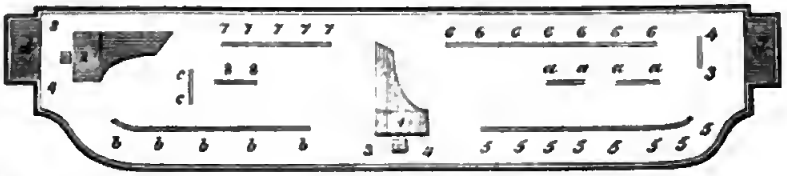
einem gegebenen Baß zu einer gegebenen Melodie Schritt vor Schritt zu folgen erlöst iſt. Scarlatti und die älteren Meiſter halten dieſe Begleitung meiſt ſehr einfach, häufig tritt zu der Singſtimme und dem Baß nur noch eine Stimme hinzu, ſelten wird der Satz mehrſtimmig. Aber ſie behandeln, als wohlgeſchulte Contrapunktiſten, die begleitenden Stimmen frei und ſelbſtändig, und wiſſen ihnen durch einfache Mittel Lebendigkeit zu geben. Dieſe Kunſt tritt allmählich zurück, die Begleitung wird, wenn auch äußerlich voller, doch mechaniſcher und abhängiger, nur hie und da wird an contrapunktiſche Stimmführung erinnert, von ſelbſtändiger Wirkung des Orcheſters kann nur ausnahmsweiſe die Rede ſein. Unabhängig tritt das Orcheſter nur auf in den immer länger werdenden Ritornellen, welche die Motive der Arie wiederholen, in den kürzeren Zwiſchenſätzen der begleitenden Recitative und endlich in der die Oper eröffnenden Sinfonia.

Ehemals wandte man auch in Italien die durch Lully in Frankreich feſtgeſtellte Form der Ouverture an, welche mit einem Grave beginnt, auf welches ein raſcher, meiſtens fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder ins Grave übergeht und damit ſchließt. Später bildete ſich die conſtant feſtgehaltene Form von drei Sätzen aus, einem Allegro, einem langſameren, durch Tact, Inſtrumentation und Ausdruck abſtechenden kürzeren Satz, und einem belebten meiſt rauſchenden Allegro. Dieſe Grundzüge ließen eine reiche und vielgeſtaltete Entwickelung zu, allein man legte in Italien von jeher geringen Werth auf die Ouverture, die man weſentlich als ein Mittel anſah, die Zuhörer zur Stille und Aufmerkſamkeit zu bringen. Es blieb daher meiſtens bei einer allgemeinen Abſtufung der drei Sätze unter einander ohne beſtimmte Charakteriſtik, und man verzichtete darauf, durch die Symphonie den Affect auszudrücken, der in der erſten Scene herrſchte[25].

Das Orcheſter Scarlatti's aber bildet in ſeiner Zuſammenſetzung ſchon die weſentliche Grundlage des noch heute beſtehenden. Den Hauptſtamm bilden die Saiteninſtrumente, Violinen, Bratſchen und Bäſſe; aber ihre Anwendung iſt ſehr einfach. Die Violoncelli gehen regelmäßig mit den Contrabäſſen, auch die Bratſchen bilden häufig nur Verſtärkung des Baſſes; wo ſie ſelbſtändig auftreten, ſind ſie dagegen manchmal getheilt, wie die Violinen, die aber auch ſehr oft zuſammen gehen. Unter den Blasinſtrumenten ſpielen die Oboen die Hauptrolle;

25 Arteaga rivol. 13 t. II p. 172 (II S. 239 ff. d. Ueb.), dem Manfredini (dif. d. mus. med. p. 128 ff.) widerſpricht. Vgl. Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Ouverture*). Weber (hinterl. Schr. I S. 68 f.).

zur Abwechslung und beſonderen Charakteriſtik dienen die Flöten, vereinigt ſind ſie ſelten; Fagotts verſtärken die Bäſſe und treten nur ausnahmsweiſe ſelbſtändig auf. Ferner werden Hörner angewendet und um einen beſonderen Glanz zu verleihen Trompeten und Pauken; Poſaunen waren in der Kirche regelmäßig in Gebrauch, nicht in der Oper. Demgemäß waren bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch die größten Orcheſter beſetzt und eingerichtet; ein Beiſpiel giebt die von Haſſe veranſtaltete und als muſterhaft geprieſene Beſetzung und Anordnung des Dresdner Orcheſters[26].



1 Klavier des Kapellmeiſters.
2 Klavier des zweiten Accompagniſten.
3 Violoncelli.
4 Contrabäſſe.
5 Erſte Violinen.
6 Zweite Violinen.
7 Oboen.
8 Flöten.
a Bratſchen.
b Fagotts.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribune.

Zunächſt fällt die ſtark beſetzte Baßſtimme auf, als feſte Grundlage für die durch den Sänger vertretene herrſchende Melodie, welche wiederum nicht ſelten durch die Geigen und Oboen oder Flöten verſtärkt wird. Um ſich aber die Wirkung nicht zu dürftig vorzuſtellen, darf man nicht vergeſſen, daß der Accompagniſt auf dem Flügel die Harmonie ausfüllte. Dieſe zu verſtärken und durch Abwechslung der Klangfarbe zu beleben war die Hauptaufgabe der Blasinſtrumente. Indeſſen tritt, wo das Orcheſter als ein Ganzes behandelt wird, ſehr ſelten ein Beſtreben nach feiner Schattirung durch abwechſelnde Inſtrumente hervor; um dieſe zu erreichen, werden concertirende Soloinſtrumente verwendet.

Italien zeichnete ſich damals auch als die Mutter und Pflegerin der Inſtrumentalvirtuoſen aus. Eine Reihe ausgezeichneter Violiniſten — Arcang. Corelli (1653—1713), Franc. Geminiani (1680 bis 1762), Ant. Vivaldi (16..—1743), Giuſ. Tartini (1692 bis 1770), Pietro Nardini (1722—1793), Gaet. Pugnani (1727—1803), Ant. Lolli (1733—1802) — begründete den Ruhm

26 Rouſſeau Dictionn. de mus. *Orchestre.* Kandler vita di Hasse Taf. 1. Fürſtenau Zur Geſch. d. Muſ. in Dresd. II S. 290 ff. Haſſe beſtätigte in Wien Burney, daß die Angaben Rouſſeau's vollkommen genau ſeien (Reiſe II S. 257).

des Violinſpiels und erhob ihn auf eine außerordentliche Höhe; die Leiſtungen auf Oboe und Fagott charakteriſiren ſchon die Gebrüder Beſozzi, Aleſſandro (1700—1775), Antonio (1707—1781), Gaetano (1727— nach 1793), Oboiſten und Girolamo (1713—1781) Fagottiſt. Die Trompete wurde dazumal beſonders als Soloinſtrument cultivirt. Später erſt konnte Deutſchland auch hier mit Italien erfolgreich wetteifern; in Frankreich blieb die Inſtrumentalmuſik am längſten zurück; wiewohl man die Präciſion des Pariſer Orcheſters ſchon früh pries. Scarlatti führte auch die Leiſtungen der Inſtrumentalvirtuoſen in die Opere in; die Richtung auf das Soliſtenhafte wirkte aber im Orcheſter, wie auf der Bühne, der ſorgfältigen Durchbildung zu einem Ganzen entgegen, und die Neigung den Inſtrumentalvirtuoſen mit dem Geſangvirtuoſen förmlich wetteifern zu laſſen, trug nicht wenig dazu bei, daß die Stimme des Sängers als ein Inſtrument behandelt wurde. Bekanntlich begründete Farinelli 1722 ſeinen Ruhm in Rom durch einen Wettkampf mit einem ausgezeichneten Trompetenbläſer, den er durch Dauer und kunſtmäßigen Vortrag eines lang ausgehaltenen Tons und geſchmackvolle Verzierungen zweimal beſiegte[27].

Die Beſeitigung der äußeren Pracht und Vereinfachung der Mittel, welche die neue Geſtalt der opera seria hervorrief, mußte ſich zunächſt in den Dichtungen zeigen. Man wählte nach wie vor Gegenſtände aus der claſſiſchen Mythologie und Geſchichte, oder dieſen analoge; allein man verbannte das Zauber- und Spectakelweſen und führte ſtatt deſſen eine zuſammenhängende, aus innern Motiven ſich entwickelnde Handlung ein, deren Gang vereinfacht und deren Träger auf eine geringe Anzahl beſchränkt wurden. Ferner wurde die früher übliche Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen aufgehoben, alle burlesken Elemente ſtreng aus der Oper verbannt. Darin wird das Hauptverdienſt des Römers Silvio Stampiglia, Hofpoeten unter Franz I (geſt. 1722) geſetzt, dem Apoſtolo Zeno mehr Talent und Geiſt als gründliche Bildung zuſchreibt[28], während Arteaga ihn trocken und unmuſikaliſch nennt[29]. Auf dem von ihm und einigen anderen angebahnten Wege ſchritt zunächſt der Venetianer Apoſtolo Zeno (1688—1750), Karls VI Hofpoet (1717—1729), fort. Als ein Mann von gründlicher Bildung und Gelehrſamkeit wollte er mit bewußter Einſicht die Oper der alten Tragödie nachbilden, ſuchte ihr einen kräftigen männ-

27 Sacchi vita di C. Broschi (Ven. 1784) p. 8. Burney Reiſe I S. 153.
28 Ap. Zeno lett. IV p. 21.
29 Arteaga rivol. 10 I p. 67 f. (II S. 56 f. d. Ueb.).

lichen Geiſt zu geben und erſtrebte eine natürlich ſich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Er zeigte, ſagt Metaſtaſio[30], daß die Oper und die Vernunft nicht unverträgliche Widerſprüche ſind. Daß ſeine Opern in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach componirt und mit Beifall aufgeführt wurden, zeugt auch für die Einfachheit und den Ernſt der damaligen Muſik; ſpäter, als die muſikaliſche Behandlung ſich mehr und mehr ausbreitete, fand man ſeine Texte zu gedehnt[31]. Seine unbeſtrittenen Verdienſte[32] wurden hauptſächlich in den Schatten geſtellt durch Metaſtaſio's Leiſtungen[33], welche in merkwürdiger Weiſe die Zeit bezeichnen, welche ſie trug, wie ſie durch dieſelben gebildet wurde.

Metaſtaſio (Pietro Trapaſſi) (1698—1782) zeichnete ſich ſchon als Knabe durch improviſatoriſches Talent aus und erhielt durch den berühmten Rechtsgelehrten Gravina in Rom eine gründliche gelehrte Bildung, welche ihn ausdrücklich auf die Muſter des claſſiſchen Alterthums zurückführte, und durch ſein Verhältniß zur Sängerin Marianna Bulgarini frühzeitig genaue Kenntniß von allem was die Technik der Opern angeht. Seine Laufbahn als Operndichter eröffnete er 1724 mit Didone in Neapel; 1730 kam er als Hofpoet nach Wien, wo er im beſten Verhältniß zur kaiſerlichen Familie[34], hochangeſehen bei dem gebildeten Publicum lebte. Apoſtolo Zeno folgend ſuchte er in ſeinen Operndichtungen ein wahres Drama zu liefern, und machte die pſychologiſche Darſtellung der Charaktere und Leidenſchaften, eine aus dieſen hervorgehende folgerichtig entwickelte Handlung zu ſeinem Hauptaugenmerk. In ſeiner Auffaſſung der antiken Tragödie, die auch er zum Muſter nahm, erkennt man den Einfluß der franzöſiſchen Tragödie, obwohl er ſich von manchen engherzigen Beſchränkungen derſelben emancipirt. Metaſtaſio iſt keine große und kräftige Natur, ſtarke Leidenſchaften faßt er nicht; ſeine pſychologiſche Auffaſſung iſt klar und verſtändig, aber beſchränkt, wie ſeine Geſinnung anſtändig und wohlmeinend, aber

30 Metaſtaſio opp. post. II p. 409.

31 Gretry mémoir. I p. 114.

32 Vgl. Arteaga a. a. O. I p. 69 ff. (II S. 58 ff. d. Ueb.). Goldoni mem. I p. 176 ff.

33 Die Kritik, welche Arteaga (le riv. c. 11 ff.) übt, trifft in den weſentlichſten Punkten das Richtige, während Hiller Ueber Metaſtaſio und ſeine Werke. Leipz. 1786, der faſt ganz dem Calſabigi folgt, viel weniger vorurtheilsfrei iſt. Uebrigens ſ. Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Génie*), Jacobs Nachtr. zu Sulzer III S. 95 ff. Herder Briefe z. Bef. d. Hum. VII S. 117 ff. A. W. Schlegel Vorleſ. 16. W. V S. 350 ff.

34 Karajan Aus Metaſtaſios Hofleben. Wien 1861.

nicht frei noch groß iſt. Daher in ſeinen Dramen die Darſtellung der Charaktere wie der Handlungen wohlüberlegt, paſſend, zuſammenhängend iſt, aber über eine gewiſſe Mittelmäßigkeit nicht hinaus geht; es iſt ihm hauptſächlich um die Exemplification von Grundſätzen und Erfahrungen zu thun, die in ſehr geringem Maße individualiſirt werden[35]. Zu dem belebenden Element ſeiner Dramen machte er die Liebe, welche nirgends ganz fehlt und in der Regel der Kernpunkt der pſychologiſchen Motivirung iſt. Seiner Darſtellung fehlt weder Leben noch Leidenſchaft, aber Weichheit und wohlverhüllte Sinnlichkeit ſind die charakteriſtiſchen Züge einer Ausführung, welche im Einzelnen das wirkliche Leben nachbildete. Um ſo mehr fühlte ſich das Publicum befriedigt, das ſich und ſeine Liebſchaften veredelt auf der Bühne wieder fand, und das Metaſtaſio auch ſonſt, ohne ihm Anſtrengung und Selbſtüberwindung zuzumuthen, auf die bequemſte Weiſe genießen ließ. Dies beſonders auch durch ſeine Sprache, welche correct, fließend und von hinreißendem Wohllaut iſt, im Ausdruck einfach und natürlich, nur ſoweit rhetoriſch als italiäniſche Sprache und Poeſie es verlangt, und nie um ein feines concetto verlegen.

Zu dieſen Vorzügen des dramatiſchen Dichters kam noch der, welcher Metaſtaſio als Operncomponiſt auszeichnete: ſeine Poeſie war muſikaliſch. Er hatte im Verkehr mit Sängern und Componiſten ſeine muſikaliſche Anlage ſoweit ausgebildet, daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Compoſition beſtimmten Text ankam. Er ſang — come un serafino, wie er im Scherz Farinelli ſchreibt[36] — und ſpielte Klavier, er componirte ſelbſt ein wenig[37], und es war ihm eine angenehme Anregung zu poetiſcher Beſchäftigung auf dem Klavier zu phantaſiren. Er ſagt ſelbſt, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne ſie bei ſich zu componiren, ſich von ihrem muſikaliſchen Charakter eine ganz beſtimmte Vorſtellung zu machen[38]. Junge Componiſten wie Salieri[39], Mar. Martinez[40] ließ er declamiren und gab ihnen Anweiſungen zum richtigen muſikaliſchen Ausdruck[41].

35 Burney bemerkt, wie der Charakter und das Benehmen Metaſtaſio's ſeiner Poeſie durchaus entſpreche (Reiſe II S. 170 f.).

36 Metaſtaſio opp. post. I p. 324.

37 Er erwähnt kleiner Compoſitionen (opp. post. I p. 386. 402), auch gegen Burney (Reiſe II S. 220); einige ſind gedruckt, z. B. 36 Canoni (Wien Artaria 1782).

38 Metaſtaſio opp. post. I p. 384. 39 Moſel Salieri S. 62.

40 Metaſtaſio opp. post. III p. 109.

41 Mancini rifl. prat. sul canto fig. p. 217.

Den Fortgang der Handlung, die dramatiſche Motivirung verlegt er regelmäßig in den recitativiſchen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, nach hergebrachter Regel, zum Beſchluß einer Scene, das Gefühl aus, welches als Reſultat der vorhergehenden Bewegung ſie abſchließt. Dies wußte er beſtimmt und klar ſo auszudrücken, daß er dem Componiſten Anregung und Spielraum für die muſikaliſche Behandlung gab. Die allzu häufigen Sentenzen und Vergleichungen, die er gern vom Meer entnimmt, entſprachen dem Geſchmack der Zeit und ſtörten die Muſiker nicht, gaben ihnen ſogar eine willkommene Gelegenheit zu der damals beliebten Malerei. Die wohllautende Sprache kam der Muſik auf halbem Wege entgegen, die einfache, jedoch abwechſelnde Rhythmik, die zweckmäßige Gliederung der entſprechenden und contraſtirenden Gedanken wie der ſyntaktiſchen Conſtruction zeichnete dem Componiſten die muſikaliſche Periodiſirung vor ohne ihn zu beſchränken. Kein Wunder, daß Metaſtaſio Bühnen wie Componiſten beherrſchte und das unerreichte Muſter für alle Operndichter wurde, die ſeine Schwächen am glücklichſten nachahmten, ſo daß Naumann wohl Recht hatte, zu ſchreiben: „Die älteſte Oper von Metaſtaſio iſt mir lieber als eine neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten“.

Metaſtaſio ſah ſehr gut ein, daß der Dichter einer Oper nur den Stamm hergiebt, welchen der Componiſt mit Laub und Blüthen bekleidet [42], allein er war weit entfernt den Dichter unter die abſolute Herrſchaft des Componiſten zu ſtellen und berief ſich darauf, daß ſeine Opern ohne Muſik als Tragödien, auch in franzöſiſcher und deutſcher Ueberſetzung, mit Beifall gegeben wurden [43]. Er verlangte vielmehr von dieſem, daß er der Dolmetſcher des Dichters ſei, und was dieſer angedeutet habe in lebendiger und kräftiger Charakteriſtik ausführe [44]. Dies hatten nach ſeiner Meinung die älteren Componiſten trefflich geleiſtet, in ſeinen ſpäteren Jahren wird er nicht müde den Verfall der Muſik zu beklagen,

---

42 Metaſtaſio opp. post. II p. 47.

43 Metaſtaſio opp. post. II p. 329 f. Vgl. Mancini rifl. prat. sul canto fig. p. 234 f. Goldoni mem. I, 20, p. 110. Hagedorn fand, gewiſſe Opern von Metaſtaſio ſeien vollſtändige und bündige Tragödien (Werke V S. 113) und Bodmer ſtimmte ihm bei (eb. S. 184).

44 Metaſtaſio opp. post. II p. 355. In einem intereſſanten Brief an Haſſe (opp. post. I p. 344 ff.), zergliedert er ihm den Attilio Regolo, welchen er componiren ſollte, ausführlich, damit er in der muſikaliſchen Charakteriſtik nicht fehl greife; wobei er ſo in das Detail geht, daß man ſieht, wie geläufig ihm die Technik der dramatiſchen Compoſition war.

welche durch das Unweſen der Geſangsvirtuoſität mit der Schönheit auch die Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteriſtik zerſtört habe[45].

Nicht minder als die Componiſten waren auch die Dichter durch concrete Bedingungen nicht allein der traditionellen Formel beſchränkt. Auch ſie verfaßten ihre Opern auf Beſtellung, wo denn die Veranlaſſung, die vorhandenen Mittel und Perſonen Wahl und Behandlung des Stoffes bedangen. Daß Zeno und Metaſtaſio vom Hofe ihre Beſtellungen erhielten war keineswegs günſtig; abgeſehen von individuellen Geſchmacksrichtungen des somme padrone[46] wirkte die ganze Atmoſphäre weſentlich auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die impresarj wählten die Textbücher für die von ihnen engagirten Componiſten theils nach dem Beifall, den ſie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Beſtand ihrer Sänger. In der Regel wurden ſie für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu ſich in wenigen Fällen der Dichter ſelbſt hergab; in der Regel machte ein Localpoet die nöthigen Kürzungen und Zuſätze, bei denen der Text ſelten gewann[47].

Die Alleinherrſchaft des Zeno und Metaſtaſio, denen alle Dichter ſich ängſtlich anſchloſſen, würde allein hinreichen zu erklären, daß die opera seria im Verlauf des vorigen Jahrhunderts eine in allen inneren und äußeren Verhältniſſen ſo feſt abgeſchloſſene und ſtarr gewordene Form erhielt; wir ſahen daß die Richtung der Muſik ebendahin ging. So iſt es begreiflich, daß man heutigen Tages beim Leſen der Texte wie der Partituren überwiegend den Eindruck der Schablone erhält. In keiner Kunſt ſchwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geſchmacksrichtung einer Zeit ſo leicht und ſchnell als in der Muſik. Was die Gegenwart am lebhafteſten entzückt, ſpricht ſehr oft nur ein ſehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt, wenn Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verſchwun-

---

45 Metaſtaſio opp. post. II p. 38. 355.

46 Apoſtolo Zeno ſchreibt zu ſeiner Rechtfertigung (lett. III p. 91): Ho caricata poi l'opera di sentimenti, poichè questi sono ciò che più piace alla Corte e massimamente al Padrone. Metaſtaſio beklagt ſich gegen Farinelli, daß er eine neue Oper für die Hofdamen ſchreiben ſolle, die nur in weiten Hoſen auftreten und nur tugendhafte Rollen ſpielen wollten (opp. post. II p. 39 f.).

47 Darüber klagen Zeno (lett. II p. 413. VI p. 100. 194. 287) und Metaſtaſio (opp. post. II p. 102. 116. III p. 164) bitter. Was ihnen zugemuthet wurde, ſieht man daraus, daß in einer fertigen Oper zu fünf handelnden Perſonen die ſechſte verlangt wurde (opp. post. II p. 37).

den sind, nur noch formell verständlich, wie eine Maske die Züge des Gesichts festhält, ohne das bewegliche Muskelspiel, welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt.

8.

Mozarts Jugend-Opern.

Mozart fand für die opera seria[1] eine bis ins geringste Detail der Form und Technik feststehende Satzung vor, an der zu rütteln dem Jüngling um so weniger in den Sinn kam, da die außerordentliche Leichtigkeit seiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine lästige Beengung erscheinen ließ. Auch entsprach es nicht dem Entwickelungsgange Mozarts die Schranken des Herkommens niederzuwerfen, sondern in ruhigem Fortschreiten das Wahre und Echte in den verschiedenartigen Elementen seiner Zeit zu schöner Vollendung reifen zu lassen. Mozart fand ferner die Oper in den Händen der Sänger und Sängerinnen, und zwar hatte die Bravur über die Charakteristik im Wesentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit diesen Mächten und dem Publicum nicht auf, sondern suchte sich auf billige Bedingungen zu stellen. Er wollte den Sängern zu Dank zu schreiben, ihre Virtuosität geltend machen, allein er sah die musikalische Schönheit, sowie die dramatische Charakteristik nicht als jenem Erforderniß absolut widersprechend an. In einzelnen Momenten und Partien ist auch der dramatische Ausdruck schon in diesen Opern wahr, ja ergreifend; allein durchgehends tritt die Charakteristik vor der Virtuosität und dem Wohlklang zurück. Man darf zwar nicht übersehen, daß die Begriffe von dramatischer Wahrheit und Charakteristik nach Zeiten und Nationen wechseln, daß der Vortrag vortrefflicher Künstler zu beleben vermochte, was jetzt als todter Notenkram erscheint. Allein damit ist auch zugegeben, daß Mozarts Opern aus dieser Periode unter dem Einfluß einer in ihrem Geschmack vielfach verderbten Zeit stehen, welche der jugendliche Meister noch nicht beherrschte, und das Abfinden mit vielen rein conventionellen

1 Leop. v. Sonnleithner hat über die früheren Opern Mozarts gründlich und mit Urtheil gehandelt. (Cäcilia XXIII S. 233 ff. XXIV S. 65 ff. XXV S. 65 ff..

Forderungen mußte dem Kunſtwerk die Spuren derſelben mindeſtens ebenſo tief eindrücken als die des ſchöpferiſchen Genies.

Das Perſonenverzeichniß der erſten vom Abbate Parini nach Racine bearbeiteten, von Vitt. Am. Cigna-Santi revidirten Oper Mitridate re di Ponto (87 K.) iſt folgendes:

Mitridate, re di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia	Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera Tenore.
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata regina	Sign. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia	Sign. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* Soprano. Primo uomo).
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima	Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).
Ismene, figlia del re de' Parti, amante di Farnace	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace	Sign. *Gasp. Bessano* Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea	Sign. *Pietro Muschietti* Soprano).

Auf die Nachricht von dem Tode des Mitridate übergeben die Bewohner von Nimfea ſeinem Sohne Sifare die Schlüſſel der Stadt. Aſpaſia verlangt von ihm Schutz gegen die Bewerbungen ſeines Bruders Farnace, wobei ſie ihre Neigung für Sifare verräth, welche dieſer im Herzen erwiedert. Als Farnace Aſpaſia zwingen will ſich ihm zu vermählen, ſtürzt Sifare ſich dazwiſchen; die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, daß Mitridate ſo eben gelandet ſei; ſie verſöhnen ſich und beſchließen was vorgefallen iſt dem Vater zu verſchweigen. Marzio verſpricht dem ehrgeizigen Farnace die Hülfe der Römer gegen ſeinen Vater.

Mitridate erſcheint, trotz der erhaltenen Niederlagen muthig und ſtolz, und wird von ſeinen Söhnen empfangen; er ſtellt dem Farnace ſeine Braut Ismene vor, welche dieſer kühl empfängt. In Mitridate wird durch das Benehmen ſeiner Söhne das Mißtrauen rege, daß ſie um Aſpaſia ſich bewerben; als Arbate ihm dies von Farnace beſtätigt, geräth er in die äußerſte Wuth. Der Ismene erklärt Farnace, daß er ſie nicht mehr liebe, was ſie, in ihrem Stolz wie in ihrer Liebe gleich ſehr verletzt, dem Mitridates klagt. Dieſer beſchließt ihn zu ſtrafen, und durch Aſpaſia's kaltes Benehmen gegen ihn auf die Vermuthung gebracht, daß ſie die Liebe des Farnace erwiedere, trägt er dem Sifare auf über Aſpaſia zu wachen. Natürlich geſtehen ſich die Liebenden nun ihre Neigung, aber tugendhaft, wie ſie ſind, fordert Aſpaſia zugleich Sifare auf ſie auf immer zu vermeiden, um ihr die Erfüllung ihrer Pflicht nicht zu erſchweren.

Mitridate berät darauf mit ſeinen Söhnen, um ihre Geſinnungen zu erforſchen, die Fortſetzung des Kriegs; er erräth das Einverſtändniß des Farnace mit den Römern und befiehlt ihn einzukerkern; Farnace geſteht zwar ſeine Schuld ein, klagt aber Sifare der größern Schuld eines Einverſtändniſſes mit Aſpaſia an. Um ſie zu prüfen bietet Mitridate

ihr an, großmüthig auf ihre Hand zu verzichten und sie dem Farnace zu vermählen, was ihr das Geständniß ihrer Liebe zu Sifare entlockt; das setzt den Mitridate in solche Wuth, daß er beide Söhne und Aspasia zu tödten beschließt. Hier ist nun der passende Moment mit einem Duett, in welchem die Liebenden den Tod der Trennung vorzuziehen erklären, den zweiten Act zu beendigen.

Im dritten Acte sucht Ismene, die ihre Aufwallung wieder bereuet, Mitridate zur Milde zu bewegen, auch Aspasia bittet um Sifare's Leben, dessen Unschuld sie betheuert; da sie aber sich weigert Mitridate ihre Hand zu geben, bleibt dieser bei seinem Entschluß, und während er den Römern, die einen Angriff auf die Stadt machen, entgegen zieht, sollen die Schuldigen sterben. Aspasia ist eben im Begriff den Giftbecher zu leeren, als ihr Sifare, den Ismene befreiet hat, denselben entreißt und sich dann den Feinden entgegenstürzt. Auch Farnace, den die eindringenden Römer aus seinem Thurm befreien, kehrt von Reue ergriffen zum Gehorsam zurück und steckt die Flotte der Römer in Brand. Sie werden besiegt, aber Mitridate ist im Gefecht tödtlich verwundet worden; vor seinem Ende vereinigt er Aspasia mit Sifare und verzeiht Farnace, der sich mit Ismene wieder ausgesöhnt hat.

Die Oper besteht mit Ausschluß der Ouverture aus vier und zwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts (17) und des Quintetts am Schluß[2]. Die Orginalpartitur scheint verloren gegangen zu sein; dagegen sind mehrere einzelne Nummern dieser Oper in verschiedener Composition erhalten, sie zeigen, daß Mozart, mehr wohl um den Sängern als um sich zu genügen, verschiedene Versuche machen mußte. Zu der ersten Arie des Mitridate (7) Se di lauri il crine adorno sind vier verschiedene skizzirte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aspasia (13) Nel grave tormento ist in einer verschiedenen Composition angefangen, die aber schon im ersten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern sind in vollständiger Ausführung vollendet und haben späteren Bearbeitungen Platz gemacht[3].

---

2 Das Quintett fehlt in der Abschrift des pariser Conservatoriums, findet sich aber in der des British Museums (A. M. Z. 1864 S. 495). Eine im Textbuch angegebene Arie der Aspasia im dritten Act fehlt ganz.

3 Es sind folgende:

1 Arie der Aspasia Al destin che la minaccia in G dur, lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif.

8 Arie der Ismene In faccia al oggetto, in B dur 2/4, mit einem Mittelsatz in G moll 2/4 Allegretto; recht hübsch ohne ausgezeichnet zu sein.

12 Arie des Sifare Lungi da te mio bene in D dur, Adagio, eine lange gehaltene, aber nicht frische Cantilene. Im Mittelsatz G dur 2/4 bricht sie ab.

17 Duett, in Es dur viel länger ausgeführt; Adagio und Allegro werden beide wiederholt. Das Duett ist reichlich mit Terzenpassagen ausgestattet, übrigens etwas steif.

Die Oper paßt ganz und gar in den Rahmen der gangbaren opera seria. Die muſikaliſche Etikette iſt gewahrt, die erſten und zweiten Partien ſind in der üblichen Weiſe geſchieden; die der Secondarier ſind nicht bloß leichter nicht immer einfacher, ſondern ihrem Charakter nach blaſſer und unbedeutender, um den Hauptpartien zur Folie und als Bindeglieder zu dienen. Die Hauptſänger mußten gleich beim Auftreten Gelegenheit haben ihre Kunſt zu entfalten; außerdem mußte in jedem Act wenigſtens zu einer großen Arie Veranlaſſung ſein. Dafür iſt denn auch hinreichend geſorgt. Wir können uns von den Stimmmitteln und der Geſangskunſt namentlich der Bernasconi und des d'Ettore die günſtigſte Vorſtellung machen; die Partien gehen bis ins hohe c und geben alle Gelegenheit eine vielſeitig ausgebildete Geſangskunſt zu zeigen; nicht in gleichem Maaße hervorragend ſind die beiden Caſtratenpartien. Die auch hier herrſchende Form der Arien in zwei Sätzen begünſtigt, da ſie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten; dies wird durch das Beſtreben der Geſangskunſt zu dienen noch mehr befördert. Wir finden nicht einen gleichmäßig reich figurirten Geſang, bei welchem aus der Hauptmelodie die verzierenden Paſſagen herauswachſen und dieſelbe umranken, wie eine architektoniſche Ornamentik, ſie ſind derſelben als ein für ſich Beſtehendes angereiht. Der Geſchmack in ſolchen Figuren iſt, trotz aller Erfindſamkeit und feinen Berechnung, vor allem wandelbar, weil er am meiſten von der individuellen Fertigkeit des Sängers abhängt: das ſeiner Zeit Dankbarſte wird meiſtens am raſcheſten undankbar. Auch in der Cantilene macht ſich die Zerſtückelung bemerkbar. Die verſchiedenen Geſangsmanieren, lang gehaltene Töne, getragene Melodie, weite Sprünge, ſyncopirte Notengänge u. dgl. m., welche geltend gemacht werden ſollten, konnten nicht ohne Weiteres neben einander geſetzt werden; man benutzte alſo die einzelnen Motive der Arie dazu, welche aber nun zu verſchiedenartig abſtechen. Dazu werden die einzelnen Glieder allzuhäufig durch eine volle oder halbe Cadenz, an welche ſich häufig noch ein Zwiſchenſpiel anſchließt, vollſtändig abgeſchloſſen. Ohne Zweifel hat damals gerade da die reiche Abwechslung entzückt, wo wir jetzt Einheit der organiſchen Gliederung

19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo, in F dur. Der Ausdruck iſt ſtolz und kräftig, die Harmonien ſind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht iſt dies der Grund, weshalb der Sänger ſie verſchmäht hat; die Arie welche an ihre Stelle getreten iſt, geht gerade in dieſer Hinſicht über das Gewöhnliche nicht hinaus.

vermiſſen. Die harmoniſchen Wendungen ſind im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Cadenz mit dem Triller ebenſo ſtereotyp, wie heute die mit der überhängenden Sexte: Sänger und Publicum verlangten es ſo und warteten ungeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche dem Sänger beim Vortrag gelaſſen war, manchem eine ganz andere Geſtalt gegeben haben, allein die Mängel der Conception konnten dadurch höchſtens verſteckt werden. Nicht ſelten offenbart ſich auch eine Schwäche der rhythmiſchen Gliederung, welche wie die harmoniſche Geſtaltung, nicht zu rechter Freiheit und Sicherheit gelangt, ſondern plötzlich abgeſchwächt wird und gleichſam einknickt.

Dieſe Mängel ſind nicht aus einer jugendlichen Unſicherheit Mozarts, ſondern aus der herrſchenden Auffaſſung jener Zeit hervorgegangen, er theilt ſie mit den erfahrenſten Meiſtern und man hat ſie ſchwerlich als ſolche empfunden. Unwillkürlich fragt man, was denn in dieſen Jugendopern das Publicum ſo entzückte, und einem Meiſter wie Haſſe die Aeußerung entlockte, der Jüngling werde Alle vergeſſen machen. Ein geiſtreicher Künſtler behauptet, das Publicum wolle immer etwas Neues, aber das Neue müſſe ſchon dageweſen ſein; das wahrhaft Neue muthe ihm eine viel zu große Anſtrengung zu. Auch damals wird das Publicum, angenehm angeſprochen durch die Bereitwilligkeit, mit welcher die Oper auf alle gewohnten Anſprüche einging, neben Geſchick und Geſchmack auch eine gewiſſe jugendliche Friſche dankbar empfunden, wohl auch einzelne Züge von tieferer Bedeutung bemerkt haben, in welchen Haſſe die Keime einer künftigen Entwickelung erkannte. Wir, denen der fertige Mozart vor der Seele ſteht, ſuchen mit Mühe aus einem fremden Ganzen einzelne Züge hervor, die auf den künftigen Mozart hinweiſen. Selbſt in Bravurarien leuchtet mitunter edle, freie Zeichnung der Melodie aus zopfiger Umgebung hervor, beſonders in den zweiten Theilen, namentlich in Moll; die mehr dramatiſchen Situationsarien, in denen der Componiſt dem Sänger weniger Zugeſtändniſſe machte, ſind nicht nur conciſer in der Form, ſondern auch prägnanter, eigenthümlicher im Ausdruck. Die vorzüglichſte unter ihnen iſt die Arie der Aſpaſia (4). Auf die Nachricht, daß Mitridate angelangt ſei, wodurch ihre ſtille Liebe zu Sifare, den ſie in Gefahr ſieht, aller Hoffnung beraubt iſt, richtet ſie an dieſen die Worte:

Nel sen mi palpita dolente il core,
mi chiama a piangere il mio dolore,
non sò resistere, non sò restar.

Ma se di lagrime umido è il ciglio,
è solo, credimi, il tuo periglio
la cagion barbara del mio penar.

In einem unaufhaltſam hinſtrömenden Satz (Allegro agitato) iſt dieſer Schmerz, der mehr ahnen läßt als er ausſpricht, mit ſo ergreifender Wahrheit ausgedrückt, daß eine dramatiſche Sängerin wie die Bernaſconi damit eine außerordentliche Wirkung machen mußte. Die einfachen rein muſikaliſchen Mittel, ausdrucksvolle, fließende Melodie, reiche Harmonie, eigenthümliche Begleitung, das ſchöne Maaß im Ausdruck — das Alles iſt echt Mozartſch.

Vergegenwärtigt man ſich, wie ſtark der Caſtratenheroismus der Oper mit Galanterie im Puder und Reifrock verſetzt iſt, ſo wird man der dramatiſchen Charakteriſtik, auch der muſikaliſchen, nach Abzug alles Virtuoſenweſens, eine gewiſſe Vornehmheit und Nobleſſe zugeſtehen. Freilich iſt dieſer Charakter mehr von höfiſcher Etikette als vom claſſiſchen Alterthum abgeleitet, aber er iſt feſt ausgeprägt, der Zeit und Nation entſprechend und künſtleriſch nicht ſchlechthin unbedeutend. Mitridate, der nebſt Aſpaſia am beſtimmteſten charakteriſirt iſt, vergißt zwar, wie Sonnleithner richtig bemerkt, über dem König und Helden nie daß er erſter Tenoriſt iſt, allein man kann auch umgekehrt ſagen, daß er über dem Tenoriſten nie ganz den König vergißt.

Der Text der 1772 componirten Oper Lucio Silla (135 S.) war von Giovanni da Gamera gedichtet und der Vorrede nach von Metaſtaſio revidirt; das Perſonenverzeichniß lautet:

Lucio Silla, dittatore	Sgr. *Bussano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima donna).
Cecilio, senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celia, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Cecilio, ein von Silla geächteter Senator, iſt heimlich nach Rom zurückgekehrt um das Schickſal ſeiner Verlobten Giunia, der Tochter des C. Marius zu erfahren; ſein Freund Cinna benachrichtigt ihn, daß Silla die Nachricht von ſeinem Tode hat verbreiten laſſen, um die Hand der Giunia zu gewinnen; er räth ihm bei den Gräbern ſie zu erwarten. Silla, nachdem er von Giunia, der er ſeine Hand angetragen hat, mit Stolz zurückgewieſen iſt, beſchließt ſie zu tödten. An einer dunklen Grabſtätte mit Denkmälern römiſcher Helden erwartet Cecilio ſeine Verlobte. Sie tritt auf, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche

auf Silla Rache herabrufen, und trauert an der Urne ihres Vaters. Als sie allein ist, zeigt sich ihr Cecilio, den sie anfangs für einen Geist hält, dann führt die Freude des Wiedersehens zu einem Duett.

Im zweiten Act räth Aufidio, der schlechte Freund Silla's diesem, Giunia öffentlich für seine Verlobte zu erklären um die Parteien zu versöhnen, dann werde sie dem allgemeinen Wunsche nicht widerstreben können. Celia, seine Schwester, die immer zur Güte räth, bekennt ihm, ihr Zureden habe bei Giunia nichts gefruchtet; er verspricht ihr darauf sie mit Cinna, ihrem Geliebten, zu verbinden. Kaum ist Silla abgegangen, stürzt Cecilio herein um ihn, durch ein Traumgesicht gemahnt, zu ermorden; Cinna aber räth zum Aufschub, was sich auch Cecilio gesagt sein läßt. Cinna ist nun mit Racheplänen so sehr beschäftigt, daß er wenig auf Celia hört, die ihm das nahe Glück ihrer Liebe verkünden will und dann Giunia zu bereden sucht, daß sie scheinbar nachgebe, und Silla im Schlafgemach ermorde. Da sie sich aber weigert am Staatsoberhaupt Verrath zu begehen, beschließt er selbst Silla zu tödten.

Giunia, welche dem Silla erklärt, daß sie nie ihm ihre Hand reichen werde, wird von ihm mit dem Tode bedroht, bittet aber nichts desto weniger Cecilio, der beide rächen will, ruhig zu bleiben und sich zu verbergen. Celia sucht sie vergebens durch die Schilderung ihres eigenen Glücks zur Nachgiebigkeit zu bewegen, indessen kann sie sich doch trüber Ahnungen selbst nicht erwehren.

Auf dem Capitol erklärt nun Silla, vom Volk mit Zuruf empfangen, daß er sich mit Giunia vermählen werde, Aufidio spricht die Zustimmung des Volks aus, allein Giunia weigert sich und will sich erstechen, woran sie aber verhindert wird. Da stürzt Cecilio mit gezücktem Schwert herzu, wird entwaffnet und Silla verkündigt ihm auf den folgenden Tag seinen Tod; Cinna, der auch mit bloßem Schwert herbeieilt, stellt sich, da er den Plan mißlungen sieht, als käme er zu Silla's Schutz. Ein Terzett zwischen Giunia, Cecilio und Silla beschließt den Act.

Im dritten Act erfährt der gefesselte Cecilio von Cinna das Nähere über den Verlauf des mißlungenen Plans und bittet diesen ihn zu rächen; Giunia erklärt ihm, sie sei entschlossen vor ihm zu sterben. Als Aufidio kommt ihn abzuholen, nimmt er von ihr Abschied.

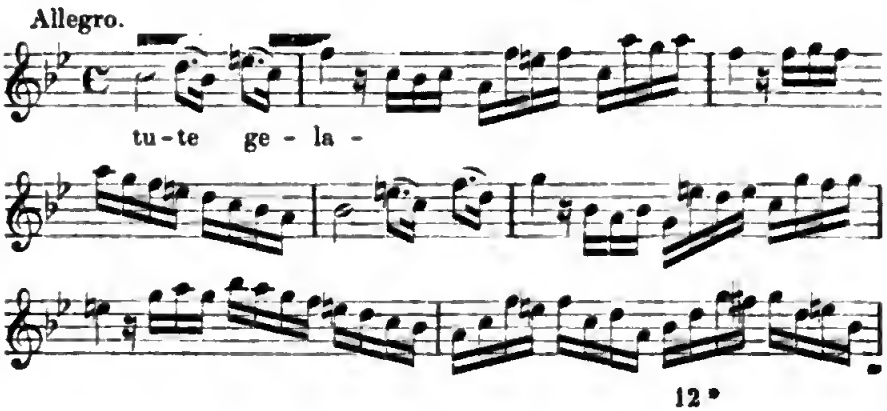
Vor versammeltem Volk erklärt Silla, dieser Tag solle ihm Rache und seinem Herzen Ruhe geben. Giunia klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; Silla verzeiht ihr und dem Cecilio und vereinigt das liebende Paar. Gerührt gesteht nun Cinna seinen Anschlag auf Silla; auch ihm wird Verzeihung und die Hand der Celia. Endlich verzeiht Silla auch dem Aufidio seine schlechten Rathschläge, legt die Dictatur nieder und giebt Rom die Freiheit wieder.

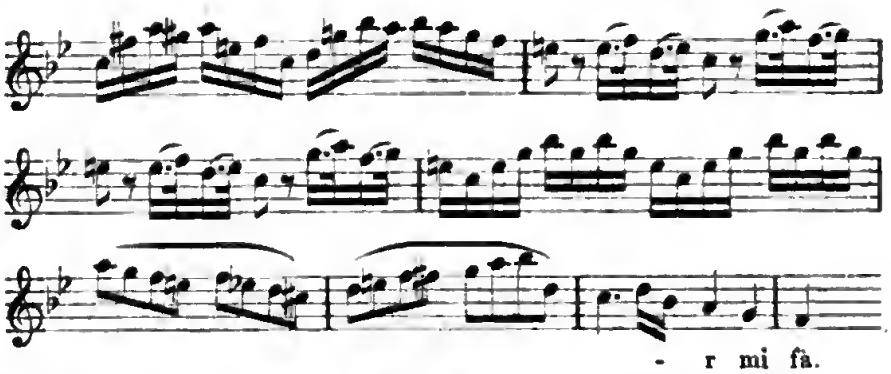
Einem solchen Text gegenüber begreift man, wie hoch Metastasio's Opern gehalten werden mußten. Von psychologischer Motivirung ist keine Rede; Silla, eine Art von umgekehrtem Titus, wechselt mit Grausam-

keit und Gewiſſensbiſſen ab und ſchüttet zuletzt ein Füllhorn von Großmuth aus, auch Giunia iſt ungleich und ſchwankend. Die Situationen ſind alle wie darauf angelegt, daß nichts zu Stande kommt; mit Mühe hat der Dichter ſoviel Scenen aneinander gereihet, daß die nöthigen Arien in der herkömmlichen Abwechslung herauskommen. Und die Verſe des Textes, wie weit ſind ſie von der Grazie und dem Wohllaut Metaſtaſio's entfernt!

Die Partitur der Oper iſt in Mozarts Handſchrift vollſtändig erhalten, es ſind drei Theile, zuſammen 610 Seiten ſtark. Sie enthält außer der Ouverture 23 Nummern, darunter drei Chöre (6. 17. 23), ein Duett (7) und ein Terzett (18). Es war kein Wunder, wenn der Componiſt ſich an die Sänger hielt. Von dem Unſtern, welcher über der Tenorpartie waltete iſt, ſchon (S. 141 f.) erzählt worden. Da zuletzt ein ungeübter Sänger aushelfen mußte, ſo ließ man die Partie des Silla fallen, ſoweit ſie nicht für den Zuſammenhang des Stückes nothwendig war. Die beiden Arien (5. 13) ſind für einen Sänger geſchrieben, deſſen Stimme und Kunſtfertigkeit ſich nicht über das Mittelmäßige erheben, kurz gehalten, ohne alle Paſſagen, für einen mäßigen Umfang berechnet, die ſtärkere Inſtrumentation allein verräth, daß es eine erſte Partie vorſtellen ſoll. Zwei andere Arien des Silla, welche im Textbuch ſtehen, ſind, wie Sonnleithner gewiß richtig vermuthet, nicht componirt worden, um dieſen Tenoriſten nicht mehr als nöthig war zu beſchäftigen.

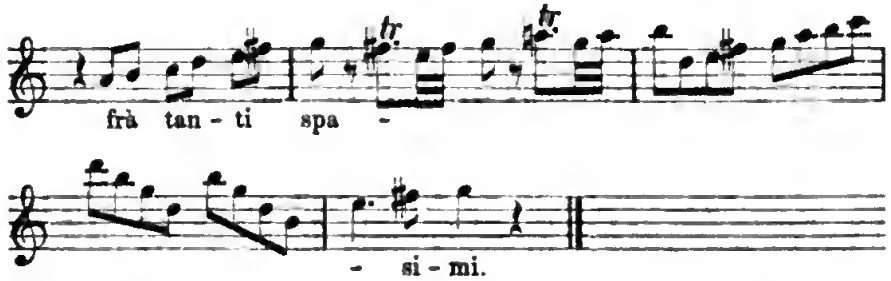
Deſto mehr Nachdruck iſt auf die Partien der de Amicis und Rauzzini's gelegt. Giunia hat vier Arien, welche auf eine große Sängerin berechnet ſind. Die eigentliche Bravurarie iſt im zweiten Act (11) Ah se il crudel periglio del caro ben ramento. Hier ſind lange Paſſagen, verſchiedener Structur, die Hauptſache; ein Beiſpiel von vielen mag zeigen, daß Mozart ſie mit Recht ſpäter entſetzlich nannte.





Trotz der Bravur kann man dieſer Arie einen entſchiedenen Charakter durchaus nicht abſprechen, obwohl dieſer in der Eingangsarie Delle sponde tenebrose (4) und in der dritten Arie (16) noch beſtimmter ausgedrückt iſt. Dieſe Arie Parto, m' affretto, ma nel partire il cor si spezza, mi manca l'anima beſteht aus einem unaufhaltſam fortſchreitenden Allegro assai. Eine bewegte Figur in der erſten Geige,

von einer begleitenden in der zweiten unterſtützt, iſt faſt conſtant durchgeführt; die Harmonie iſt intereſſant und raſch wechſelnd, beſonders durch das unmittelbare Nebeneinandertreten von Dur und Moll wirkſam; das Ganze drückt die unſtät ſchwankende Stimmung treffend aus. Paſſagen wie

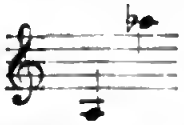


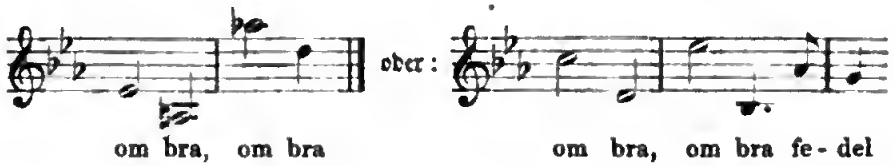
ſind, ſo ſehr ſie auch hervorleuchten, hier doch nicht das eigentlich Charakteriſtiſche. Allerdings prägt ſie nicht die augenblickliche Situation in ihrer eigenſten Individualität ſcharf aus, ſondern begnügt ſich Charakter und Stimmung der handelnden Perſon, den Masken der alten Tragödie vergleichbar, in ihren Grundzügen auszudrücken. Bei der Detailausführung macht ſich die Rückſicht auf Individualität und Kunſt

des Sängers geltend, dem der Componiſt die Mittel bietet Charakteriſtik und Geſangkunſt zu einigen. Den weſentlichen Charakter in ſeinen Hauptzügen erkennt man noch jetzt; die eigenthümliche Belebung durch einen großen Künſtler können wir uns ſo wenig vergegenwärtigen als die Wirkung auf die Zeitgenoſſen. Ein Irrthum iſt es, Bravur und Charakteriſtik ſchlechthin als Gegenſätze zu betrachten; die Coloratur iſt des charakteriſtiſchen Ausdrucks ſehr wohl fähig, wenn ſie an ihrem Ort in der rechten Weiſe vorgetragen wird. Die Arien der Giunia ſprechen den Charakter einer ſtolzen und kräftigen Römerin aus, und der Sängerin wird auch im figurirten Geſang, das Material einer dramatiſch ausgeprägten Charakteriſtik geboten. Ganz ungetrübt iſt aber der dramatiſche Ausdruck in der letzten Arie der Giunia (22):

Fra i pensier più funesti di morte
veder parmi l'esangue consorte.

Die Form, ein langes Adagio mit einem Allegro, ſteht der ſpäter üblichen ſchon ſehr nahe. Auch die Behandlung des Orcheſters zeichnet ſich aus. Flöten, Oboen und Fagotts ſind vereinigt den Saiteninſtrumenten in einer damals noch nicht üblichen Weiſe entgegengeſtellt und im Allegro tritt das Orcheſter bedeutſam der Singſtimme gegenüber. Dieſe iſt durchaus einfach gehalten, ohne alle Verzierungen, aber recht geeignet eine große Stimme zu entfalten; der charakteriſtiſche Ausdruck derſelben iſt ganz vortrefflich.

Nicht minder erkennt man in der für Rauzzini geſchriebenen Partie des Cecilio die Rückſicht auf den Sänger, ſowohl auf den Umfang der Stimme,  als die Art der Bildung. Er war ein ſozuſagen gelehrter Sänger, theoretiſch gebildet und ſelbſt Componiſt, und es ſind ihm daher wohl abſichtlich manche Schwierigkeiten im Treffen gemacht. So iſt z. B. das ſeiner zweiten Arie (9) vorhergehende Recitativ reich an fremdartigen, theilweiſe harten harmoniſchen Wendungen und Uebergängen; in der dritten Arie werden ihm Sprünge zugemuthet wie



die keine geringe Sicherheit des Einsatzes bezeugen. Die erste Arie (2), durch ein schönes ausdrucksvolles Recitativ eingeleitet, beginnt, wie die Castraten das liebten, mit einem lang ausgehaltenen Ton, und bringt nachher glänzende Passagen verschiedener Art, ist aber im Ganzen ohne eigenthümliche Erfindung. Die zweite Arie (9) drückt einen stolzen und freien Sinn kräftig und lebendig aus, die letzte (21) kann man sich kaum anders als aus einer Laune des Sängers erklären. Cecilio im Begriff zum Tode geführt zu werden, wendet sich durch die Thränen der Giunia gerührt mit den Worten zu ihr:

Pupille amate,
non lagrimate!

Die weichlich spielenden Worte sind von Mozart mit einer so zierlichen Anmuth behandelt, daß sie der Situation und dem Charakter des Cecilio so wenig als möglich entsprechen, und sich, wie Sonnleithner treffend bemerkt, viel eher für eine Soubrette schicken würden. Wahrscheinlich hat der Castrat gewünscht sich auf solche Weise beim Publicum zu empfehlen.

Außer den Arien sind für die Hauptpersonen noch ein Duett zwischen Giunia und Cecilio und ein Terzett zwischen denselben und Silla geschrieben, keine hervorragende, aber geschickt gemachte Musikstücke. Das Duett (7) besteht aus einem Andante und einem etwas zu gedehnten Allegro, in welchem die Singstimmen meistens in Terzen oder Sexten zusammengehen, doch finden sich auch kleine Imitationen. Das Terzett (18) ist gut angelegt. Jede der drei Stimmen hat ein charakteristisches Motiv, die zwar nicht verarbeitet, aber wirksam einander entgegengesetzt sind; nachher wird den vereinigten Liebenden Silla gegenübergestellt, auch hier beleben kleine Eintritte der drei Stimmen den Ausdruck: kurz man gewahrt hier schon etwas von der musikalischen Architektonik, welche Mozart später so meisterhaft ausübt.

Auszeichnung verdient die Scene, welche dem Schluß des ersten Acts vorangeht; sie ist mit dramatischer Kraft angelegt und durchgeführt. In einem mit den Denkmälern der Ahnen geschmückten Atrium erwartet Cecilio in der Dämmerung die Ankunft der Giunia. Die wechselnden Empfindungen, welche die Betrachtung der Heldengräber und die Sehnsucht nach der Geliebten in ihm erregen, spricht ein begleitetes Recitativ schön und bedeutend aus. Sie erscheint, umgeben von edlen Römern und Römerinnen. Der Chor, welcher die Geister der Helden um Beistand und Rache anfleht, ist ernst und feierlich, harmonisch bedeutend,

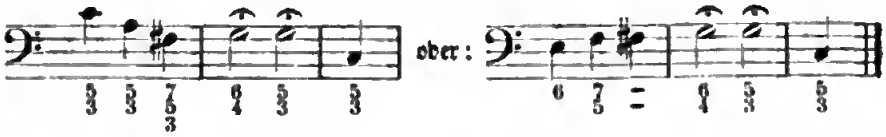
und durch ſelbſtändige Stimmführung belebt: ein ganz vortreffliches, dramatiſch wirkſames Muſikſtück. Giunia ſchließt ſich ihnen mit einem Gebet an den Schatten ihres Vaters an. In einem einfachen, ausdrucksvollen Adagio, das Schmerz ohne Weichlichkeit, und einen ſtolzen, kräftigen Sinn ausdrückt, giebt der ruhige getragene Geſang in der eigentlichen Sopranlage einer ſchönen kräftigen Stimme erwünſchten Spielraum ſich zu entfalten. Dies Gebet erwiedert der Chor mit einem Fluch gegen Silla, welcher kräftig und lebhaft ausgedrückt iſt und die in ihrer ganzen Totalität ernſte, wahrhaft dramatiſche und muſikaliſch ſchöne Scene würdig abſchließt. Eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem erſten Chor in Gluck's Orfeo, auf welche Sonnleithner aufmerkſam macht, dürfte wohl kaum einer Anregung durch die Gluck'ſche Oper zuzuſchreiben ſein.

Unter den zweiten Partien hat die der Celia noch am meiſten ſelbſtändigen Charakter. Ihre beiden erſten Arien (3 und 10) ſind im Ganzen einfach und recht graziös, namentlich die zweite, während die beiden letzten (15 und 19) gewöhnlich nach Zuſchnitt und Erfindung ſind. Das gilt auch von den drei Arien des Cinna (1. 12. 20), und von der Arie des zweiten Tenors Aufidio (8); Paſſagen ſollen dieſe Künſtler zeigen laſſen, daß ſie etwas gelernt haben, ohne Rückſichtnahme auf eine beſondere Individualität.

Der Chor tritt außer der beſprochenen Scene noch zweimal auf, aber nicht wieder in ſo bedeutender Weiſe. Im zweiten Act wird Silla bei ſeinem Erſcheinen auf dem Capitol mit einem Chor begrüßt (17), der recht kräftig iſt und durch eine rauſchende Begleitung unterſtützt wird. Im letzten Act aber macht ein rauſchender Chor, mit welchem die Soloſtimmen abwechſeln, den Beſchluß; der Satz iſt nicht erheblich.

Die Symphonie beſteht nach der üblichen Weiſe aus drei Sätzen (Molto Allegro C; Andante $^3/_4$; Molto Allegro $^3/_8$); ſie zielt in ihrem Charakter nicht auf irgend einen Zuſammenhang mit der Oper ſelbſt hin und iſt in der gebräuchlichen Weiſe ausgeführt. Auch die Behandlung des Orcheſters weicht nicht vom gewöhnlichen ab; hie und da iſt dies in der Oper ſelbſt der Fall. Unweſentlicher iſt es, daß Trompeten häufiger gebraucht werden, theilweiſe auch Pauken; bemerkenswerth dagegen, daß nicht ſelten die Blasinſtrumente eine freiere, den Saiteninſtrumenten gegenüber ſelbſtändige Bewegung erhalten haben. Unverkennbar iſt das Beſtreben die Begleitung reicher und lebendiger zu geſtalten; der zweiten Geige ſind charakteriſtiſche Begleitungsfiguren gegeben, hie und da Imitationen angebracht. Indeſſen kommt das Alles noch nicht über Anſätze hinaus, der Einfluß der überlieferten

Form ist allen Versuchen freierer Gestaltung noch entschieden überlegen; in manchen Dingen zeigt er sich noch als mechanische Gewohnheit, wie z. B. um die Cadenz des Sängers einzuleiten fast regelmäßig dieselbe harmonische Wendung



gebraucht wird.

Die beiden 1771 und 1772 componirten Festopern gehören im Wesentlichen der opera seria an; doch waren auch für diese Gattung gewisse besondere Normen gültig. Bei der festa (azione) teatrale — auch serenata genannt, wie jede Abendmusik zu Ehren einer bestimmten Person — war die unmittelbare Beziehung auf die gefeierten Personen der eigentliche Mittelpunkt. Sie war also vorherrschend allegorisch; man betrachtete es als einen Vorzug dieser Art von Poesie, mehr oder weniger offenbare Schmeicheleien auszusprechen. Dem fast ausschließlich der alten Mythologie entlehnten Gegenstand gab man gern pastoralen Charakter, das dramatische Element trat dabei in den Hintergrund, die scenische Darstellung diente hauptsächlich durch glänzende Costumes und Decorationen der Festlichkeit eine entsprechende Zierde zu geben. Die musikalische Behandlung nahm noch offener und ungezwungener den Charakter des Concertmäßigen an und begnügte sich die Sänger als solche glänzen zu lassen. Die Serenate war an die herkömmlichen drei Acte, überhaupt an die scenische Eintheilung der opera seria nicht gebunden; da sie ursprünglich als Zwischenspiel mit anderen Hoffestlichkeiten verbunden war, pflegte sie kürzer zu sein. Sie wurde in der Regel nur einmal aufgeführt und nahm neben der opera seria den zweiten Rang ein[4]. Deshalb wurde dem jungen Mozart das Festspiel, Hasse die Oper übertragen.

Parini[5] hatte in Ascanio in Alba (111 K.) allen Ansprüchen einer Festlichkeit, wie die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix von Este war, zu genügen gesucht. Götter, Helden und Schäfer sind die handelnden Personen, es fehlt nicht an Decorationen, Chören und Ballets, schmeichelhafte An-

4 Marpurg krit. Beitr. III S. 44 f.

5 Opere di Gius. Parini pubblicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. t. III.

ſpielungen ſind nicht geſpart. Für die Ausführung waren ausgezeichnete Künſtler berufen[6], wie das Verzeichniß der Perſonen ausweist.

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).

Geleitet und empfangen durch einen Chor von Genien und Grazien ſteigt Venus mit ihrem Enkel Ascanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß ſie ihn in dieſem längſt von ihr geliebten Lande mit Silvia, einer ſchönen und tugendhaften Nymphe aus Hercules Stamm vermählen wolle, die durch Amors Fürſorge ihn ſchon im Traum geſehen habe und in heimlicher Liebe zu ihm erglüht ſei. Ascanio fühlt ſich dadurch beglückt und da ihm Venus räth erſt unerkannt Silvia zu beobachten und zu prüfen, ſpricht er, nachdem ſie ihn verlaſſen hat, ſeine Ungeduld über dieſe Verzögerung ſeines Glückes aus. Fauno kommt mit einem Chor von Hirten zum Opfer und preiſt dem Ascanio ehrfurchtsvoll, wie die Huld der Venus Land und Volk beglückt. Nun nahet Silvia, von Aceſte geleitet und von dem Chor der Nymphen und Hirten gefeiert. Der Prieſter Aceſte verkündet der von ihm erzogenen Silvia, daß Venus ſelbſt ſie ihrem Enkel Ascanio vermählen und eine neue Stadt ihnen gründen werde, und drückt ſeine Freude über dies Glück in einer langen Arie aus. Silvia iſt beſtürzt und erklärt, daß ſie einen im Traum ihr erſchienenen ſchönen Jüngling liebe; Aceſte beruhigt ſie dadurch, daß Venus ihr dieſen Traum geſendet habe, worauf ſie nun ebenfalls ihre Freude in einer langen Arie ausſpricht. Nachdem ſich Alle entfernt haben um das Opfer vorzubereiten, äußert auch Ascanio in einer Arie ſein Entzücken über die reizende Silvia; Venus aber verlangt, daß er nun noch die Tugend der Silvia prüfen ſolle.

Nach dem Schluß des Actes folgt ein Ballet, in welchem die Nymphen und Grazien vor den Augen der erſtaunten Hirten den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erſte Gebäude der neugegründeten Stadt.

Silvia begrüßt dieſe neue Schöpfung mit Bewunderung und äußert ihre Sehnſucht nach dem noch ungeſehenen Geliebten, worin ein Chor von Hirtinnen ſie beſtärkt. Als Ascanio erſcheint, erblickt ſie in ihm den Geliebten; da er ſich aber nicht zu erkennen giebt, bleibt ſie zweifelhaft, ob er wirklich Ascanio ſei, Fauno der dazu kommt beſtärkt ſie in dem Wahn, daß er es nicht ſei: ſie wird ohnmächtig. Ascanio ſpricht ſeinen Schmerz aus, daß er ſich nicht in ſeiner wahren Geſtalt zeigen dürfe und entfernt ſich, damit ſie ſich erholen und ihren Seelenſchmerz und den Ent-

6 Die drei Hauptperſonen waren auch 1762 in Bologna in Glucks trionfo di Clelia in Bologna zuſammen aufgetreten (Dittersdorf Lebensbeſchr. S. 106 f.).

ſchluß ihrer Pflicht getreu zu bleiben in einem langen Recitativ mit Arie äußern könne. Dann kommt er wieder und wirft ſich ihr zu Füßen, ſie weiſt ihn mit den Worten Io son d'Ascanio zurück und entflieht, was ihm Gelegenheit zu einer Arie voll zärtlicher Bewunderung giebt. Aceſte, dem ſie Alles anvertraut hat, belobt ſie wegen ihres Pflichtgefühls; da erſcheint unter den Chören der Hirten und Nymphen Venus und führt Aſcanio der Silvia als ihren Gemahl zu. Nachdem die Liebenden und Aceſte ihre volle Befriedigung in einem Terzett haben laut werden laſſen, ermahnt Venus die jungen Herrſcher ihre Pflichten gegen ihre Unterthanen treulich zu erfüllen und ſchwebt unter den Aeußerungen der Dankbarkeit, welche Aceſte im Namen des Volkes ausſpricht, und einem heiteren Schlußchor wieder zum Olymp empor.

Die Schilderung, welche Fauno von der Schutzgöttin des Landes entwirft, die Anrede des Aceſte an die ſcheidende Venus, deren eigene Worte enthalten ſo deutliche Anſpielungen auf Maria Thereſia, daß ein Verkennen nicht denkbar war; daß die Kaiſerin mit Venus identificirt wurde, erregte gar kein Bedenken. Auch Silvia aus dem Geſchlecht des Hercules — ihr Vater führte den in der Familie Eſte häufigen Namen Ercole —, die Schülerin der Minerva und der Muſen, das Muſter der Tugend und Beſcheidenheit iſt deutlich die Prinzeſſin Beatrix, deren Verſtand, literariſche Bildung und Liebenswürdigkeit allgemein gelobt wurde[7]. Vom Erzherzog Ferdinand war weniger zu ſagen, es bleibt bei dem angefangenen Porträt eines blonden Jünglings mit Roſenwangen. Charakteriſtiſch iſt es, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geiſtige Vorzüge gegründete gegenſeitige Neigung hervorgehoben wird, doch, wie es für eine fürſtliche Vermählung ſich ſchickt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchſte geprieſen wird. Die Vermählung war nicht ohne Schwierigkeit zu Stande gekommen[8]; auch war man nicht ohne Sorge um das Verhältniß des jungen Paars. „Der Erzherzog und ſeine Frau befinden ſich wohl und ſehr vergnügt", ſchreibt L. Mozart „welches Sr. Maj. der Kaiſerin eine ſonderbare Freude ſein wird, weil man beſorget war, daß er an ſeiner Braut wenig Vergnügen haben werde, indem ſie nicht ſchön iſt; ſie iſt aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von Jedermann geliebt und hat den Erzherzog ſehr eingenommen, denn ſie hat das beſte Herz und die angenehmſte Art von der Welt".

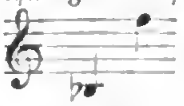
Die Originalpartitur in zwei Bänden von 480 Seiten iſt erhalten;

7 Björnſtahl Briefe II S. 296. Teutſch. Merc. 1789 III S. 299 f.
8 Erinnerungen an Meyer I S. 77.

sie enthält 22 Nummern. Am Schluß des ersten Acts ist die Baßstimme des aus 9 Nummern bestehenden Ballets, von einem Copisten geschrieben, angeheftet, wohl zur Controle für den Dirigenten. L. Mozart schreibt ausdrücklich, daß Wolfgang auch das Ballet, welches die beiden Acte verbinde, componiren müsse (7. Sept. 1771); es wird daher eine besondere Partitur für den Dirigenten des Ballets gewesen sein, welche sich nicht erhalten hat.

Es nimmt uns Wunder, daß gerade auf diese Oper Hasse seine Prophezeihung über Mozarts künftige Größe gründete, denn sie erscheint uns gewöhnlicher als die besprochenen. Zwar bekundet sie völlige Sicherheit und Gewandtheit, allein in keiner der vierzehn Arien tritt eine originelle Erfindung wie in einzelnen Stücken jener Opern hervor. Auch die begleiteten Recitative zeichnen sich nicht durch einzelne hervorstechende schöne Züge aus, am lebendigsten ist noch das Recitativ (13), in welchem die Liebenden, da sie sich zuerst sehen, jeder für sich ihre Unruhe ausdrücken. Hier sind gegen die Gewohnheit auch Blasinstrumente beim Recitativ angewendet, übrigens ist die Behandlung des begleitenden Orchesters nicht hervorstechend. Eine Arie der Silvia (11) ist mit vier Hörnern (zwei in G, zwei in D) begleitet, ohne eigenthümliche Effecte; die letzte Arie Ascanio's (18) hat außer Hörnern, Fagotts, Flöten noch zwei Serpentini (in F), nach Sonnleithners Vermuthung dem englischen Horn ähnliche Instrumente.

Unter den Sängern tritt am eigenthümlichsten Manzuoli hervor, dem Mozart mit dieser Partie zubrachte, was er einst in London von ihm gelernt hatte (S. 59 f.). Sie ist für eine Mezzosopranstimme



geschrieben, hält sich fast immer in den Mitteltönen und hat gar keine Passagen, nur hie und da leichte Verzierungen. Die einfache meist getragene Melodie ist nicht ohne edle Empfindung, erhebt sich aber nirgend zu leidenschaftlichem Ausdruck. Auch in dieser Castratenpartie beginnt die erste Arie (2) mit einem langausgehaltenen Ton, während die letzte (18) durch weiche tändelnde Anmuth der im Lucio Silla ähnlich ist.

Reicher an Abwechslung ist die Partie der Mar. Ant. Girelli-Aguilar, welche 1769 in Parma in Glucks Aristeo und Orfeo gesungen hatte. Die erste Cavatine (7) ist einfach, anmuthig und nach Anlage und Behandlung abgerundet; zwei andere Arien (8. 11) sind Bravurarien mit brillanten Passagen, der melodiöse Theil hat einen

heroiſch-vornehmen Charakter, der auch in der letzten Arie (16) von einfachem und ausdrucksvollem Geſang im Adagio wie im Allegro hervortritt.

Giuſ. Tibaldi, welchen Gluck nach Wien berufen hatte, wo er 1767 den Admet in der Alceſte ſang (S. 68)[9], war ſchon bejahrt und ſeine Stimme nicht mehr vollkräftig; ſeine beiden Arien (6. 19) ſind mit langen Paſſagen verziert, die einen ſehr geläufigen Sänger verrathen.

Im Schlußterzett (21) ſind die Stimmen anfangs in einzelnen charakteriſtiſchen Motiven einander gegenübergeſtellt, ſpäter ſind die Sopran- und Tenorſtimme mit einander gruppirt und löſen ſich mit den Paſſagen ab, während die Partie Manzuoli's auch hier ihren einfachen Charakter behauptet.

Bei den beiden Secondariern, deren jedem zwei Arien zufallen, iſt zu bemerken, daß ſie mehr Höhe hatten als die erſten Sänger; auch ſind ihre Arien mit Paſſagen reichlich verſehen; im Charakter ſind ſie merklich untergeordnet.

Ein eigenthümlicher Schmuck waren die Chöre, ſieben an der Zahl. Sie greifen nicht in die Handlung ein, und fünf ſind mit Tänzen verbunden. Gleich in der Ouverture iſt, nach dem Schluß des erſten lebhaften und rauſchenden Allegro, der zweite Satz zu einem Tanze „von elf Weibsperſonen" wie L. Mozart ſchreibt „nämlich acht Genien und drei Grazien oder acht Grazien und drei Deeſſen" verwendet, und ſtatt des dritten Satzes tritt ein Chor der Genien und Grazien mit entſprechendem Ballet ein[10]. Die Orcheſterpartie hat ganz den Charakter eines dritten Satzes in der Symphonie, und die Singſtimmen, welche — bald vier- bald zweiſtimmig — dazu treten, füllen nach Art der Blasinſtrumente, allerdings in freierer, fließender Stimmführung, die Harmonie aus. Der Chor wird, da Venus wieder gen Himmel ſchwebt und zum Schluß des Actes bei gleicher Veranlaſſung, wiederholt. Auch die meiſten anderen Chöre werden wie Refrains bei entſprechender Situation repetirt; gleich der zweite (3) kommt ſechsmal vor. Er iſt zweiſtimmig für Tenor und Baß und durch die Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts (und Violoncells), 2 Hörnern und Baß bemerkenswerth, übrigens aber nicht eigenthümlich. Der folgende durch eine kleine En-

9 Hiller wöch. Nachr. III S. 132.

10 André vermuthet, daß ein einzelner Schlußſatz einer Symphonie (120 K.), der dem Papier und der Schrift nach zur Partitur des Ascanio paßt, beſtimmt war der Symphonie zum Abſchluß zu dienen, wenn ſie ſelbſtſtändig aufgeführt werden ſollte.

trada eingeleitete Chor (5), welcher die nahende Silvia preist, vierstimmig, aber durch zwei kleine dreistimmige Sätze unterbrochen, ist lebhaft und heiter. Die Begleitung ist namentlich durch eine tanzmäßige Figur der Violinen selbständig, die Singstimmen bewegen sich lebendig und frei; durch einfache und bescheidene Mittel spricht dieser Chor Charakter und Leben aus. Im zweiten Act sind zunächst zwei Frauenchöre. Der erste zweistimmige (12) verkündigt Silvia die Nähe des Geliebten frisch und anmuthig, die beiden Stimmen bewegen sich ungezwungen in leichten Imitationen mit und neben einander. Lebhafter fällt der nächste dreistimmige Chor (17), als Silvia den Ascanio zurückweist und sich rasch entfernt, mit einem kurzen imitirten an Venus gerichteten Satze ein, der sein Befremden drastisch ausdrückt. Der folgende Chor (20), welcher dreimal wiederholt wird, hat einfach harmonischen Charakter, ist aber kräftig und von guter Wirkung. Der Schlußchor (22) endlich bildet in der Weise des ersten zu einem lebhaften rauschenden Instrumentalsatz eine wirksame Verstärkung; daneben vollständiges Ballet.

Die Chöre werden, durch das scenische Arrangement gehoben, wesentlich zum Erfolg der Oper beigetragen haben. Sie zeigen so viel Sicherheit und Freiheit, ein so verständiges Maßhalten, um die richtige Wirkung zu erreichen, daß vielleicht hier die Tatze zum Vorschein kam, an welcher Hasse den Löwen erkannte.

Das zweite Festspiel zu Ehren des neuerwählten Erzbischofs Hieronymus 1772 componirt, war Metastasio's Sogno di Scipione (126 K.), ein allegorisches Gedicht in einem Act nach klassischen Mustern[11].

Dem jüngeren Scipio, der im Palast des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna) und verlangen, daß er entscheide, wen von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, schildert Fortuna in einer Arie ihre flüchtige unbeständige Natur; Costanza belehrt ihn auf seine Frage, wo er sich befinde, er sei in den Himmel entrückt, unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und entdeckt ihm, daß er sich in der Region des Himmels befinde, wo seine abgeschiedenen Vorfahren weilen. Diese nahen sich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor, der

11 Die Grundlage bildet Cicero's Somnium Scipionis, das selbst im Einzelnen nachgebildet ist; damit hat Metastasio die Fiction des Silius Italicus verbunden, der im funfzehnten Buche seiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erscheinen und ihn zwischen männlicher Tapferkeit und sinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umständen gemäß bei Metastasio Costanza und Fortuna auftreten.

ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die Belohnung der Guten im jenseitigen Leben belehrt. Auf Scipio's Wunsch nähert sich ihm auch sein Vater Aemilius Paulus; dieser zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermeßlichen Weltenraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdischen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von diesen großartigen Betrachtungen wünscht Scipio sogleich dem irdischen Leben entrückt bei seinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weist ihn darauf hin, daß er bestimmt sei Rom zu retten, daß er daher auch ferner ausharren und durch große Thaten sich den Lohn der Ewigkeit verdienen müsse. Nachdem er es abgelehnt hat durch einen Rath Scipio's freie Wahl zwischen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen diese die Entscheidung. Fortuna, die schon mehrmals ihre Ungeduld geäußert hat, schildert ihm nun noch einmal ihre Allmacht, welcher Costanza eine Darstellung ihrer siegreichen Kraft gegenüberstellt. Als Scipio sich für die letzte entscheidet, droht ihm Fortuna mit ihren schwersten Heimsuchungen, die blendende Helligkeit verschwindet, ein furchtbares Ungewitter bricht herein, — Scipio erwacht im Palast des Massinissa, und erklärt der Costanza treu bleiben zu wollen.

Die Anspielungen auf die Umstände, unter welchen das Stück am 1. Oct. 1735 zur Feier von Carls VI Geburtstag — der in Italien schwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, sind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Costanza verständlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche direct die Anwendung auf den Gefeierten macht, worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Man fand in Salzburg dieses Gelegenheitsstück ohne alle Aenderung zur Begrüßung des neuen Erzbischofs passend, wahrscheinlich wegen der philosophisch-moralischen Betrachtungen; und wirklich wird dasselbe als ein Muster solche Reflexionen auch im Drama zu behandeln gepriesen[12]. Von einer Handlung kann nicht die Rede sein, es ist eine Art von Concert in Costum; dabei ist es kaum begreiflich, wie Scipio als Träumender oder Visionär Antheil nehmen und Arien singen konnte; und doch läßt ihn Metastasio zum Schluß aus seinem Traum aufwachen[13].

Mozarts Composition, derer Originalpartitur in einem Band von 315 Seiten erhalten ist, hat den Charakter des Concertmäßigen

12 G. A. Moreschi riflessioni intorno le feste ed azione teatrali (vor Metastasio opp. XII p. IV).

13 Und gerade diesen Schluß empfiehlt Metastasio Farinelli zur Nachahmung (opp. post. I p. 301).

mehr als irgend eine ſeiner dramatiſchen Compoſitionen aus jener Zeit. Sie hält ſich ſtreng an den damals üblichen Leiſten und iſt an eigenthümlicher Erfindung arm, ſie macht recht eigentlich den Eindruck von beſtellter Arbeit, und von großer Eile trägt auch die Partitur manche Spuren.

Die Ouverture ſchließt mit dem zweiten langſameren Satz, der durch einen Uebergang aus der Haupttonart D dur nach E dur, decrescendo bis zum pp, auf den ſchlummernden Scipio vorbereitet[14]. Dies iſt aber auch außer dem begleiteten Recitativ, das mit dem Ungewitter ſchließt, unter welchem Scipio wieder auf die Erde verſetzt wird, das einzige dramatiſch charakteriſtiſche Moment. Es iſt auffallend, daß die Gelegenheit zu einem obligaten Recitativ, z. B. bei der Schilderung der Sphärenharmonie, nirgend benutzt worden iſt; die langen Reden verlaufen alle im Seccorecitativ.

Von zehn Arien iſt keine durch dramatiſche Charakteriſtik ausgezeichnet; ſelbſt die Partien der Coſtanza und Fortuna ſind nicht weſentlich von einander unterſchieden. Jede von ihnen hat zwei Arien zu ſingen, eine im ſerioſen Stil groß angelegt, mit voller Orcheſterbegleitung, die andere von kleinerem Zuſchnitt, beide mit hochgehenden Paſſagen reichlich verſehen. Zuerſt ſingt Fortuna die größere Arie (2) und Coſtanza die kleinere (3), während es nachher umgekehrt (8. 9) iſt; ſonſt ſind die Arien dem Charakter, der Stimmlage und Geſangbildung nach ſo wenig unterſchieden, daß man ſie, abgeſehen vom Text, füglich unter einander vertauſchen könnte. Von der Licenza (11) iſt eine zweite Compoſition vorhanden, welche ſich durch die Handſchrift, die feſte Gliederung ihrer Structur, und die Selbſtändigkeit und feinere Schattirung der Orcheſterpartie als eine um mehrere Jahre ſpätere erweiſt.

Die drei römiſchen Helden ſingen ſämmtlich Tenor. Africanus hat eine große Bravurarie (5) zu ſingen mit Paſſagen bis ins hohe c; die zweite (8) iſt ruhiger und einfacher und macht einen Anſatz zu äußerlicher Charakteriſtik, indem das Bild vom Fels, der unerſchüttert im Meer ſteht, mit beſcheidener Malerei angedeutet wird. Die Arie des Aemilius Paulus (6) hat einen tanzartigen, nicht ſehr lebhaften Charakter, der an die Polonaiſe erinnert; auch iſt nicht verſäumt die Worte un fanciullin che piange durch einen chromatiſchen Gang

14 Auch dieſe Symphonie iſt durch Hinzufügung eines Schlußſatzes (163 K.) zu ſelbſtändiger Aufführung vervollſtändigt (161 K.).

zu illuſtriren. Scipio endlich hat zwei Bravurarien (1. 10) mit vielen Paſſagen zu ſingen, von denen die zweite auch durch ihre Länge ſich auszeichnet.

Ueberhaupt ſind die meiſten Arien von großer Ausdehnung und durch lange Ritornelle eingeleitet. Auch wo kein abgeſonderter zweiter Theil iſt, fehlt doch das Dacapo nicht; die Mittelſätze ſind kurz und flüchtig behandelt. Das Orcheſter zeigt allerdings einige Freiheit und Selbſtändigkeit, ſteht aber dem früher componirten Ascanio nach.

Die beiden Chöre ſind ebenfalls gewöhnliche Opernchöre. Der erſte (4), mit welchem Scipio von ſeinen Ahnen begrüßt wird, iſt nicht ohne Kraft und Würde, aber ohne bedeutende Charakteriſtik und faſt durchaus harmoniſch gehalten; einmal machen die Singſtimmen in wenigen Tacten einen Anſatz zu ſelbſtändiger Bewegung. Im Schlußchor (12) vervollſtändigen die Stimmen in üblicher Weiſe zu einer rauſchenden Begleitung die Harmonie.

9.

Das Oratorium.

Die gewöhnliche Anſicht[1], daß Filippo Neri (1515—1595) in den Andachtsübungen, welche er im Betſaal (oratorio) hielt, auch geiſtliche in Muſik geſetzte Dramen nach Art der Oper aufführen ließ und dadurch das Oratorium begründete, iſt nicht erwieſen. Es wird nur berichtet, daß er unter den Vorträgen auch zur Erholung laudi spirituali, eine Art Motetten, ſingen ließ[2], und daß er im Carneval um von weltlichen Zerſtreuungen abzuhalten, Aufführungen (rappresentazioni) veranſtaltete[3]; ob und in welcher Weiſe Muſik dabei mitwirkte, wird nicht angegeben[4].

---

1 Winterfeld Gabrieli II S. 146 ff. Kieſewetter Schickſ. d. weltl. Geſ. S. 58.

2 P. J. Bacci vita di S. Filippo Neri (Rom 1646) I, 19, 4 p. 81 che si cantasse (nach den ragionamenti) ordino qualche laude spirituale per sollevamento degli animi degli ascoltanti.

3 Bacci a. a. O. II, 7, 11: nel tempo del carnevale per levar loro l'occasione di andar al corso o alle commedie lascive era solito far fare delle rappresentationi.

4 Menestrier (des repres. en musique p. 191) — dem Bonnet hist. de mus. p. 373 f. oder Bourdelot hist de mus. I p. 295 f. folgt — ſchreibt Filippo Neri die Einführung der musique dramatique zu »faisant composer par

Die rappresentazione dell' anima e del corpo von Emilio de' Cavalieri, welcher nach denſelben Grundſätzen wie Peri in der Oper, die alte Tragödie zu reproduciren ſuchte, war beſtimmt auf einer Bühne (palco) mit Decorationen, Coſtume und Tänzen aufgeführt zu werden (da cantarsi), und beſtand aus Recitativen und Chören[5]. Eine Aufführung fand nach dem Vorwort der Partitur im Februar 1599 im Oratorium der chiesa nuova bei S. Maria in Vallicella ſtatt[6], welcher della Valle als Knabe beiwohnte[7]. Von da an waren Aufführungen geiſtlicher in Muſik geſetzter Dialogen und Dramen nicht nur bei der Congregation dell' oratorio[8], ſondern in Kirchen, Klöſtern, Paläſten in und außer Rom häufig. Die Entwickelungsgeſchichte dieſer rappresentazione oder azione sacra, auch oratorio[9] genannten Gattung iſt noch im Detail zu erforſchen[10].

Später findet man dieſe Darſtellungen auf die Faſtenzeit beſchränkt, in welcher die Oper nicht geſtattet war, und obgleich die Vorſtellung mit Action und Coſtum in der Kirche[11] mehr und mehr einer concertmäßigen Aufführung Platz machte, ſo blieb doch die Form die drama-

---

les plus habiles maitres de musique des recits et des dialogues sur les principaux sujets de l'écriture sainte il faisoit chanter par les plus belles voix de Rome ces recits dans son eglise« und führt als Beiſpiele an Jeſus und die Samariterin, Hiob und ſeine Freunde, die Verkündigung. Er ſcheint aber ſpätere Aufführungen zurückdatirt zu haben.

5 Burney gen. hist. of mus. IV p. 96 ff. Kieſewetter Schickſ. d. weltl. Geſ. S. 44 ff.

6 Schelle meinte, die Räumlichkeit des Oratoriums der chiesa nuova ſei für ſolche Aufführungen nicht geeignet (N. Ztſchr. f. Muſ. LX S. 79); dem ſtehen beſtimmte Zeugniſſe gegenüber.

7 P. delle Valle in einem 1640 geſchriebenen Briefe bei Doni opp. II.

8 Der berühmte Caſtrat Vittorio Loreto, ſeit 1620 in der päbſtlichen Kapelle (Lindner Zur Tonkunſt S. 43 ff.) riß in einem Geſang der Magdalena, wahrſcheinlich von Dom. Mazocchi (Kircher musurg. VII, 9 t. I p. 674), den er in sacello patrum congregationis oratorii vortrug, das Publicum hin (Erythräus pinac. II, 68).

9 Nach Quadrio (stor. di ogni poes. V p. 425) gebraucht Franc. Balducci (geſt. 1642) zuerſt die Bezeichnung oratorio, in Allaccis Dramaturgia (Ven. 1755) kommt ſie ſeit 1659 öfter vor; die Literarhiſtoriker, wie Muratori (d. perfetta poesia III, 5), Apoſtolo Zeno (Fontanini bibl. d. eloq. ital. I p. 489) gebrauchen ſie als die gewöhnliche.

10 Die Aufſätze von Fink (in Erſch und Gruber Encyclopädie III, 4 p. 405 ff.) und Keferſtein (A. M. Z. XLV p. 873) ſind ganz unbefriedigend.

11 Im Theater führte man in den Faſten auch ſpäter noch Oratorien förmlich auf. So ſah Goethe (Werke XIX S. 182) in Neapel die Zerſtörung Jeruſalems durch Nebukadnezar. Vgl. Dittersdorf Lebensbeſchreibung S. 144 ff. Teutſch. Merc. 1789 III S. 218.

tiſche oder wenigſtens dialogiſirte. Mit dem Gottesdienſt blieben ſie in der Art in Verbindung, daß eine Meſſe und eine von einem Knaben gehaltene Rede voranging, zwiſchen beiden Abtheilungen des Oratoriums aber eine Predigt gehalten wurde[12].

Die Ausbildung der azione sacra hielt gleichen Schritt mit der opera seria, als deren Halbſchweſter man ſie anzuſehen gewohnt war. Apoſtolo Zeno gab dem Oratorium durch Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts und eine ſtrengere Behandlung der dramatiſchen Darſtellung, die beſtimmte Form, welche von Metaſtaſio ähnlich wie die Oper vervollkommnet wurde. Es zerfiel nicht in drei ſondern in zwei Theile (parte), übrigens entſpricht die Einrichtung ganz der Oper. Die einzelnen Perſonen treten redend auf; für den Dialog iſt das Recitativ verwendet, als Ausdruck der geſteigerten Empfindung tritt die Arie ein, ſeltner ein Enſembleſatz; Chöre fehlen nie und treten mehr hervor als in der Oper, der Chor wird als an der Handlung Theil nehmend gedacht. Der Stoff iſt der Bibel, meiſtens dem alten Teſtament, oder doch der Legende entlehnt; um die Begebenheit in einer Reihe dialogiſirter Scenen darzuſtellen, ſind Perſonen und Motive je nach Bedürfniß hinzuerfunden. Die dichteriſche Sprache ſucht zwar den bibliſchen Typus zu wahren, doch gewinnt der lebhaft rhetoriſche Stil der italiäniſchen Poeſie darüber entſchieden die Oberhand. Moraliſche und religiöſe Betrachtungen bilden den Hauptinhalt der Geſpräche und faſt den einzigen der Arien und Chöre, die bei der ganzen Haltung der Oratorien ſelten eine individuelle Charakteriſtik haben. Hierin ſowie in dem Mangel an dramatiſcher Handlung ſteht die azione sacra der ſogenannten azione teatrale noch näher als der eigentlichen opera seria.

Die Sage von Judith iſt in dem oft compouirten Oratorium Metaſtaſio's La Betulia liberata, in folgender Art behandelt[13].

Die handelnden Perſonen (interlocutori) ſind:

---

12 Hiller wöchentl. Nachr. I S. 47, Burney Reiſe I S. 276 ff. In Wien wurden Oratorien regelmäßig in der kaiſerlichen Kapelle, ſpäter im Theater zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt.

13 Es war zuerſt in Wien mit Muſik von Reutter im Jahr 1734 aufgeführt; ſpäter nach der Compoſition von Flor. Gaßmann (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 203), welche Salieri theilweiſe im Jahr 1821 umarbeitete (Wiener muſ. Ztg. V S. 294). Daſſelbe componirte auch Jomelli, Cafaro, in München Bernasconi 1754, in Coblenz Sales 1783, in Dresden Schuſter und Naumann (Reichardt Berl. muſ. Ztg. I p. 171 f.), in Berlin Muſſini (ebend. II S. 39) u. a.

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri, *Carmi* } capi del popolo.
Coro degli abitanti di Betulia.

Ozia macht den verzagten Einwohnern Betulia's wegen ihres Kleinmuths Vorwürfe und erklärt ſeinen Vorſatz die Stadt dem Feinde nicht zu übergeben. Amital und Cabri entwerfen ihm dagegen eine Schilderung von den Leiden des Volks durch Hunger, Durſt und Krankheit; vergebens erinnert er ſie, wie der Herr ihren Vätern geholfen habe, ſie verlangen die Unterwerfung unter Holofernes, nur mit Mühe erlangt er einen Aufſchub von fünf Tagen und fleht mit dem Chor zu Gott um Hülfe. Da tritt Judith auf; entſetzt über dieſen Entſchluß ſchilt ſie die Kleinmüthigen, die an Gottes Hülfe verzweifeln oder ihr Grenzen zu ſtecken ſich vermeſſen: il primo è vile, temerario il secondo. Ihre Arie (5) mag als Maaßſtab für den Stil dieſer Poeſie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza,
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie ermahnt die Betroffenen zum Vertrauen und zur Geduld, und verkündet daß ſie einen großen Entſchluß gefaßt habe, den jetzt noch Niemand zu erfahren begehren möge; während ſie ſich vorbereite, ſollen Alle ſich zum Gebet vereinigen; der vorige Chor wird wiederholt. Carmi bringt Achior als Gefangenen, der auf Befragen erzählt, daß Holofernes ihn, weil er ihm von dem Muth der Iſraeliten, der wunderbaren Macht ihres Gottes, der ſie unbeſiegbar mache ſo lange ſie ihm gehorſam wären, berichtet habe, in die Stadt geſchickt habe um ihn mit derſelben zu verderben. Als Judith naht, läßt man ſie mit Ozia allein, der mit Erſtaunen gewahrt, daß ſie ſich reich geſchmückt hat; ſie verlangt mit ihrer Magd aus dem Thor gelaſſen zu werden, ohne Näheres anzugeben. Ozia willfahrt ihr, und der Chor drückt (in der Ferne) ſein Erſtaunen über ihr Unternehmen aus.

Im zweiten Theil ſucht Ozia dem Heiden Achior in einer gründlichen Disputation zu beweiſen, daß es nur einen Gott gebe. Ehe er ihn ganz überzeugt hat, meldet Amital, wie eine allgemeine Todtenſtille, der Ausdruck der aufs Aeußerſte geſtiegenen Noth und Verzweiflung, ſich über die Stadt gelagert habe. Geſchrei und Tumult unterbricht ſie: Judith kehrt zurück und berichtet ausführlich, wie es ihr gelungen ſei Holofernes zu tödten; als ſie dem ungläubigen Achior das abgeſchnittene Haupt entgegenhält, wird dieſer vor Schreck ohnmächtig. Nach Judiths Arie

kommt er wieder zu ſich und erklärt, daß er zum Glauben an den einen Gott Abrahams bekehrt ſei, auch Amital thut ob ihres Kleinmuths Buße. Nun tritt Carmi auf und erzählt, daß ſie auf Judiths Geheiß ein Kriegsgeſchrei erhoben, und die Aſſyrier, als ſie entdeckt daß Holofernes ermordet ſei, von Entſetzen ergriffen in wirrer Flucht ſich ſelbſt aufgerieben hätten. Ein Danklied an Gott, welches Judith mit dem Chor anſtimmt, macht den Beſchluß.

Die Componiſten behandelten auch ihrerſeits das Oratorium unbedenklich wie die opera seria[14], das geringere dramatiſche Leben beförderte nur die concertmäßige Haltung. In der Form iſt daher kein weſentlicher Unterſchied zu bemerken, dieſelbe Behandlung des Recitativo secco und obligato, der Arien und der Hauptſache nach auch der Chöre; nur iſt auch die Baßſtimme für den Sologeſang zuläſſig. Nun hätte allerdings die geiſtige Auffaſſung eine ganz andere und von Ernſt und Andacht beſeelt ſein ſollen. Allein kirchlich frommen Charakter hat die Muſik ſo wenig wie die dichteriſche Behandlung, deren moraliſch philoſophiſchen Anſtrich ſie ſich nicht geben konnte. Allerdings ſchließen die Situationen des Oratoriums das Tändelnde, Ueppige und die Leidenſchaft der Liebe aus und halten eine ernſte Grundſtimmung feſt, allein der Charakter der Muſik wird dadurch von dem der Oper nicht weſentlich verſchieden, ſondern nur äußerlich modificirt. Jedes Muſikſtück eines Oratoriums würde in einer opera seria bei entſprechender Situation vollkommen am Ort ſein, und Arien, welche in einer opera seria eine an ſich für das Oratorium paſſende Stimmung ausdrücken, würden ohne zu ſtören in demſelben Platz finden. Auch die Bravur der Sängerinnen und Caſtraten war von der Kirche ſo wenig als von der Bühne ausgeſchloſſen, man hielt höchſtens ein gewiſſes Maaßhalten für ſchicklich. Das Publicum ſah es als ſein Recht an in den Faſten, wo keine Opern geſtattet waren, die entſprechende Unterhaltung im Oratorium zu finden, und rechnete ſich dieſelbe als Gottesdienſt und Erbauung an, weil es ſie in der Kirche fand.

Mozarts Muſik zur Betulia liberata (118 K.) ſteht ganz auf dieſem Boden. Auf der Originalpartitur, welche in zwei Bänden von 382 Seiten erhalten iſt und 15 Nummern hat, iſt leider keine Angabe über Zeit und Ort zu finden; Handſchrift und Compoſition weiſen unzweifelhaft auf die Jahre 1770—1773 hin. Da nun im März 1771 Mozart in Padua den Auftrag erhielt ein Oratorium zu ſchreiben, ſo

14 Scheibe krit. Muſicus 22 S. 216.

hat die Vermuthung alles für sich, daß dieses eben Betulia liberata sei und in den Fasten 1772 in Padua aufgeführt wurde[15].

Die drei Sätze der Symphonie in D moll sind kurz gehalten und auch der letzte Satz im Charakter ernst, sie sind einheitlicher als gewöhnlich, die Stimmführung selbständiger mit Ansätzen zu imitatorischer Behandlung. Außer Oboen und Fagotts sind vier Hörner (in D und F) und Trompeten (in D) in ganz ähnlicher Weise, wie jetzt gewöhnlich, und stark gebraucht.

Auf die Symphonie folgt ein Seccorecitativ, welches für den Dialog, ohne die langen predigtartigen Reden, die rhetorisch aufgeputzten Reflexionen irgend hervorzuheben, durchgehends angewendet ist. Nur zweimal kommt ein begleitetes Recitativ vor. Zuerst als Judith auftritt und das Volk schilt (5); ganz in der Weise der Oper unterbrechen kurze passend erfundene, modulatorisch geschickt behandelte Instrumentalsätze die lebhafte Declamation, das Ganze ist ausdrucksvoll und lebendig. Später trägt Judith die lange Erzählung von ihrem Abenteuer mit Holofernes (11) in einem begleiteten Recitativ vor. Die Saiteninstrumente halten die begleitenden Accorde meistens in ziemlich hoher Lage, wogegen die Altstimme der Judith scharf absticht, nur selten tritt eine bewegte Figur ein. Zu einer ausgeführten Charakteristik kommt es aber auch in bedeutenden Momenten nicht; so wird das Gebet, mit welchem Judith im entscheidenden Augenblick zu Gott flehet, weder durch arioſen Gesang noch veränderte Begleitung hervorgehoben. Man sieht, daß auch in der Kirche die Arien die Hauptsache waren.

Die Solopartien sind durch alle vier Singstimmen vertreten, denn Amital, Cabri und Carmi sind Sopran, Judith Alt, Ozia Tenor und Achior Baß; nirgend sind sie zu einem Ensemble vereinigt, nicht einmal ein Duett kommt vor.

Judith hat außer einem Solo mit Chor, drei Arien zu singen. Die erste (5) ohne eine eigentliche Bravurarie zu sein, ist einer solchen soviel als möglich genähert. Ziemlich lebhafte Bewegung ist mit einer gewissen Anmuth gepaart, um dem Text eine dankbar gefällige Arie abzugewinnen. Die Passagen sind nicht vorherrschend noch ausgedehnt, was durch die Individualität des Sängers bedingt sein mochte, denn

15 André giebt handschriftlich an, zufolge einem mir unbekannt gebliebenen Textbuch sei dies Oratorium in den Fasten 1786 — nicht in Wien, wie Sonnleithner mir mittheilt — aufgeführt und Mozart scheine noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro componirt zu haben, die er in Berlin vermuthete, wo sie nicht aufgefunden sind (Nohl Musikerbriefe S. 335. 337).

auch die zweite Arie (7), kräftig und würdig im Charakter einer heroischen Opernarie, ist ohne Passagen; sie fängt mit dem beliebten lang ausgehaltenen Ton an. Der Hauptsatz der letzten Arie (11), ein langes Adagio mit sorgfältig ausgeführter Begleitung entspricht durch einfachen Gesang und ernste Haltung recht wohl der Stimmung Judiths, aber warm empfundene schöne Melodie läßt er vermissen. Die ganze Partie ist keine Bravurpartie im engeren Sinne; die tiefen Töne der Altstimme sind nur gelegentlich benutzt.

Daß solche Beschränkung nicht auf der Auffassung des Oratorienstils beruhte, sieht man aus den Partien der Amital und des Ozia. Die zweite Arie der Amital (10) wie die erste des Ozia (1) sind recht eigentliche seriose Bravurarien mit Passagen, lang ausgehaltenen Tönen, reicher figurirter Begleitung, und in ihrem ganzen Zuschnitt aufs Gefallen eingerichtet. Die letzte Arie der Amital (13) ist dem Text angemessen ernst und feierlich gehalten, ohne doch den Virtuosen ganz im Stich zu lassen; die zweite Arie des Ozia (9) ist weich und anmuthig, sie erinnert wohl am ehesten an späteren Mozartschen Stil.

Minder bevorzugt, und nicht eigentlich bravurmäßig ist die Baßpartie des Achior. Die erste Arie (6) macht einen mehr lärmenden als rauschenden Eindruck, den die Begleitung verstärkt. Diese polternde Behandlung der Baßstimme war damals häufig und eben deshalb schloß man sie von der opera seria aus[16]. Hier, wo die entsetzliche Erscheinung des Holofernes geschildert wird, stimmt sie allenfalls mit dem Gegenstand überein. Die zweite Arie des bekehrten Achior (12) ist sehr einfach, aber ohne Bedeutung; die Begleitung theilweise leicht imitatorisch.

Die beiden Arien des Cabri (2) und Carmi (14) sind in der Weise der Second-Partien im Ganzen einfach, nicht ohne Ausdruck, ohne eigenthümlich zu sein.

Die hergebrachte Form der Arien ist fast durchgehends festgehalten. Der zweite Satz, nicht immer durch Tact und Tempo, aber sonst bestimmt unterschieden, ist gewöhnlich kurz und oberflächlich behandelt; meistens wird nur der letzte Theil des ersten Satzes wiederholt. Dieser ist breit angelegt, mit langen Ritornellen; die Cadenz, welche nie fehlt, wird in gewohnter Weise herbeigeführt. Die Begleitung unterscheidet sich nicht

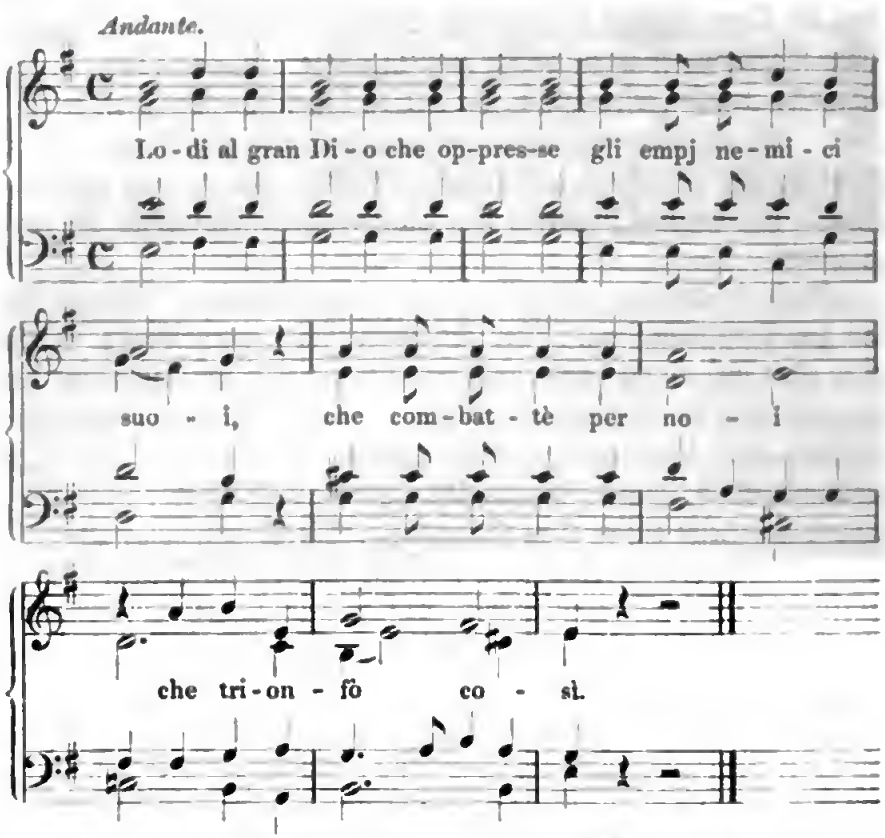
16 Mattheson Critica Musica I S. 110 f.: „Daß die tiefen Singbässe einer Harmonie viele Majestät, viele Harmonie und force geben, ist unstreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr sehr oft was rudes und entsetzliches dabei vermacht sey, will dem Zuhörer überlassen".

von der Oper, doch ist sie mit mehr Sorgfalt ausgeführt. Eigenthümliche Begleitungsfiguren in der zweiten Geige, zuweilen auch in der Bratsche, werden festgehalten, hie und da finden sich imitatorische Ansätze, auch die Blasinstrumente treten gelegentlich selbständig hervor. Was der Art versucht ist, zeigt sicheres Geschick, aber es steht noch einzeln da und hat dem Orchester kein durchgreifend selbständiges Gepräge gegeben.

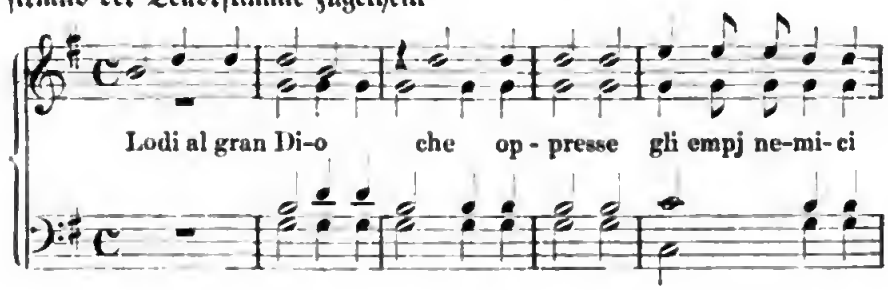
Auch die Chöre, obwohl sie mehr Platz einnehmen, schließen sich an die Opernchöre an. Der Schlußchor des ersten Theils 8 ist eine etwa für ein Recitativ passende Betrachtung, der Componist hat daraus durch die Begleitung, welche zwei markirte Motive abwechselnd festhält, einen festgeschlossenen Chor gemacht. Die Bearbeitung ist nicht contrapunktisch, sondern harmonisch, und die einfache aber reiche Modulation verleiht diesem Satz Bedeutung. Die Singstimmen geben die Harmonie in vollen Accorden an und nur insofern die Declamation es fordert, erscheint in Melodie und Rhythmus eine mäßige Bewegung. Da aber die Lage der Singstimmen für den Klang günstig, da die Modulation interessant ist, die begleitenden Figuren charakteristisch ins Ohr fallen und im Ganzen ein würdiger Ernst kräftig ausgedrückt wird, so ist dieser Chor von entschiedener Wirkung und in seiner Gattung vortrefflich.

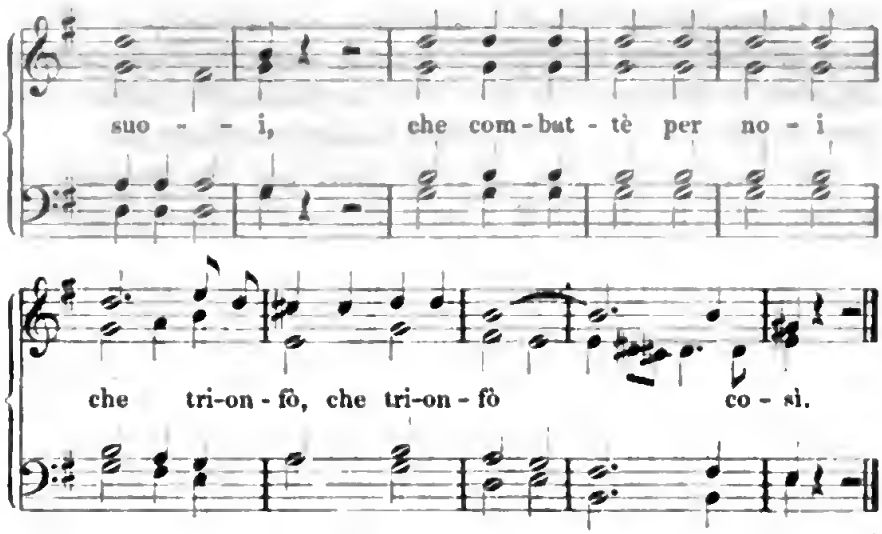
Die beiden anderen Chöre sind mit Solo verbundene Gebete. Der erste Satz (4) ist sehr einfach. Ozia singt mit einer liedartigen, schön geführten Cantilene voll innigen Gefühls, welche die Geigen pizzicato harfenartig begleiten, vor, der Chor schließt mit einer kurzen Wiederholung der beiden letzten Zeilen ab. Der zweite Vers hält bei veränderter Composition denselben Charakter fest; hierauf wird der erste wiederholt und mit einer wirksamen Steigerung zum völligen Schluß geführt. Das sehr wohlklingende Musikstück ist in der Form abgerundet und von rührendem Ausdruck.

Größer angelegt ist der letzte Chor. Dem Dankgebet des Chors antwortet Judith in zwei Strophen, welche den Sieg über den übermächtigen Feind näher schildern, dann fällt der Chor wieder ein; beides wiederholt sich dreimal, so daß der Chor den Wechselgesang beschließt, auf welchen dann noch eine allgemeine moralische Betrachtung als Schlußchor folgt. Für den Refrain des Chors hat Mozart nun eine uralte kirchliche Melodie gewählt



Es ist der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons (tonus peregrinus) zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, derselbe Cantus firmus, welcher im Requiem zu den Worten Te decet hymnus angewendet worden ist. Hier ist die Melodie vierstimmig gesetzt; die theilweise veränderte Harmonie ist würdig und kräftig, und bei aller Einfachheit interessant; die Singstimmen sind gut geführt und durch freiere Bewegung belebt. Dazu kommt eine von den Geigen ausgeführte Figur, zuerst in laufenden Sechzehnteln, dann in Triolen, das drittemal rhythmisch verschieden charakterisirt. Alles ist leicht und sicher ausgeführt und von guter und ernster Wirkung. Bei der vierten Wiederholung hat Mozart den im zweiten Theil etwas abgeänderten Cantus firmus der Tenorstimme zugetheilt





Von hier geht er in den Schlußchor über. Die Solopartie der Judith, frei gehalten, von einfach würdigem und ernſtem Charakter, iſt einem durchcomponirten Liede zu vergleichen; indeſſen tritt das melodiöſe Element etwas vor dem declamatoriſchen zurück. Obgleich ſie vor dem ſchweren Gewicht des Chors zurückweicht, ſo iſt hier doch der Charakter der Judith am bedeutſamſten ausgedrückt. Ueberhaupt zeigt Mozart am meiſten Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Ernſt, wo er ſich freiere Bewegung geſtattet.

Der Schlußchor iſt lebhaft und glänzend, allein es iſt Maaß gehalten und der Charakter deſſelben iſt nicht ohne Kraft und Würde.

Daß dieſe Auffaſſung des Oratoriums nicht aus Mozarts Eigenthümlichkeit hervorgegangen ſondern die allgemein übliche geweſen ſei, erhellt bei einer Vergleichung mit gleichzeitigen Oratorien z. B. von Haſſe, welche unbeſtritten zu ſeinen vorzüglichſten Werken zählen. Wollte man ſich nach den Lobſprüchen, welche Hiller dem Oratorium Sant' Elena al Calvario ertheilt[17], eine den heutigen Begriffen von geiſtlicher Muſik entſprechende Vorſtellung bilden, ſo würde man ſich ſehr getäuſcht finden. Auch hier, wie in den übrigen Haſſe'ſchen Oratorien, iſt die Kunſt des Sängers das maßgebende Element und der Ausdruck der Empfindung mit dem der Oper weſentlich übereinſtimmend. Die Unterſchiede von Mozarts Oratorium ſind unweſentliche und in der veränderten Geſchmacksrichtung theils der Zeit, theils des Componiſten begründet. So beſtehen z. B. Haſſe's Ouverturen nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen Satz und einem fugirten oder imitirten Allegro, in ſeinen Chören tritt das Imitatoriſche mehr hervor, beſonders

17 Hiller wöchentl. Nachr. I S. 326 ff. 343 ff. 353 ff.

in S. Elena, weniger ſchon im Giuseppe riconosciuto. Nicht ſelten bedient ſich Haſſe einer muſikaliſchen Malerei, wozu Metaſtaſio namentlich durch die Gleichniſſe von Wind und Meer Veranlaſſung giebt, während Mozart dieſelbe von jeher äußerſt ſparſam angewandt hat.

Mit großer Bewunderung ſpricht Hiller von dem Pilgerchor, zu welchem Haſſe den Choral O Lamm Gottes unſchuldig ſo verwendet hat, daß „deſſen ganzer Schmuck beinahe nur in der Abwechslung der Stimmen und der verſchiedenen Inſtrumente beſteht, die den Geſang unter ſich theilen; Baß und Violinen gehen indeß in Bewegung immer uniſono fort und beleben den Geſang; eine Simplicität die mehr werth iſt als zehn Fugen, und die mehr Einſicht in das wahre Schöne des Geſangs verräth als der künſtliche Contrapunkt". Es ſcheint faſt, daß Hiller auf J. S. Bach habe hindeuten wollen, und erinnert man ſich an deſſen erſtaunliche Schöpfungen z. B. gleich an den erſten Chor der Matthäus-Paſſion, ſo iſt der Gegenſatz verſchiedener künſtleriſcher Richtungen und Perſönlichkeiten kaum ſchlagender als durch ihn und Haſſe zu bezeichnen. Jener Chor iſt von ſanfter angenehmer Wirkung. Haſſe hat mit Geſchmack den Choral dem italiäniſchen Stil ſeines Oratoriums homogen zu machen gewußt, dadurch aber auch die eigentliche Bedeutung und Wirkung des Chorals gebrochen. Die Art, wie Mozart die katholiſche Kirchenmelodie unverändert eingeführt hat, iſt in jeder Hinſicht bedeutender und großartiger. Und Haſſe wurde zu Mozarts Zeit als ein Zeuge der guten alten Zeit geprieſen, die in dieſer Hinſicht nicht ſehr verſchieden dachte.

10.

Die opera buffa.

Die opera buffa hat ſich allmählich von der opera seria abgelöſt, an der ſich anfangs komiſche Perſonen in theilweiſe burlesken Scenen betheiligten. Noch in Scarlatti's 1718 aufgeführtem Telemacco, der übrigens ganz regelmäßig zugeſchnitten iſt, treten Terſite und Silvina in eigenen Scenen mit derben Lazzi auf[1]. Als dies mit der

1 Opitz's Daſne (1627) iſt wie Rinuccini's Original einfach nach antiker Weiſe gehalten; eine zweite Bearbeitung, mit Muſik von Giuſ. Peranda und G. A. Bontempi 1672 und 1678 aufgeführt (Fürſtenau Zur Geſch. d. Muſ. in Dresden I S. 234. 251. 254), iſt erweitert, namentlich durch komiſche Scenen Jakels des Sackpfeifers, Käthe der Bauernmagd und ihres Vaters Chremes, von großer Derbheit. Ebenſo verfuhr man in Hamburg (Lindner Die erſte deutſche Oper S. 52 ff.).

Würde und Reinheit der opera seria nicht mehr vereinbar schien, trennte man die komischen Scenen ab, was sich meistens ohne große Schwierigkeit bewerkstelligen ließ, und gab sie als selbständige Zugabe zwischen den Acten[2]. Man war längst gewohnt in den Zwischenacten der gesprochenen Dramen, Tragödien wie Komödien, musikalische Vorträge zu hören, welche mit dem Stücke selbst in keiner Verbindung standen und intermedi, intermezzi genannt wurden, und wie die komischen Scenen, so verdrängte man auch die Ballets aus der Oper, die ebenfalls in den Zwischenacten selbständig auftraten. An die Stelle der aus der ursprünglichen Verbindung gelösten einzelnen Scenen, die nun auch unter sich keinen Zusammenhang mehr hatten, setzte man, da das Publicum Geschmack daran fand in den Pausen komische Scenen zu sehen, selbständige kleine komische Stücke, die man Intermezzo nannte. Es traten regelmäßig nur zwei Personen, eine Frau und ein Mann, darin auf, eine eigentliche Handlung ward, auch wenn dieselben Personen in den Intermezzi desselben Stückes auftraten, nicht fortgesponnen, jedes war eine für sich bestehende komische Situation. Der Dialog bestand in einem Seccorecitativ, einzelne Arien und Duetts durften der Hauptoper keinen Eintrag thun. In den Intermezzi, welche Metastasio selbst für seine Didone abbandonata 1724 verfaßte, sucht Nibbio, Dichter, Componist, Sänger und Impresario, der auf den canarischen Inseln ein Theater errichten will, die Primadonna Dorina zu engagiren; nach vielen Ziereien singt sie ihm eine Arie vor, worauf er mit Arien seiner Poesie und Composition kommt, bis sie ihn mit guter Manier hinauscomplimentirt. Im zweiten Intermezzo tragirt Dorina, die eben ihre Theatertoilette beendigt hat, Nibbio eine pathetische Scene als Cleopatra vor, worauf er mit einer seiner Arien antwortet; endlich schließt er einen abenteuerlichen Contract mit ihr ab, wobei ein zartes Verhältniß in Aussicht gestellt wird. Eine Hauptwirkung beruht auf dem Karikiren und Verspotten der opera seria, und in dem Preisgeben der persönlichen Verhältnisse der Theaterhelden; Elemente, welche in der komischen Oper immer eine große Rolle gespielt haben. Das Intermezzo giebt gewissermaßen die Kehrseite der opera seria, nicht um die ideale Wirkung durch sarkastische Kritik auf-

2 In der Sammlung des Königs von Sachsen sind zwei starke Bände, in denen die komischen Scenen aus 19 Opern von Al. Scarlatti, Gasparini, Giov. Buononcini, Luigi Manci, Giuf. Aldovrandini, Severo de Luca zusammengeschrieben sind. Darunter befindet sich auch Buononcini's trionfo di Camillo, dessen vollständige Partitur ebenfalls vorliegt.

zuheben, ſondern durch den komiſchen Contraſt zu heben. Auch die ſelbſtändige opera buffa hat von der parodiſchen Beziehung auf die opera seria ſtets Vieles beibehalten.

Das Muſter eines ſolchen Intermezzo für zwei Perſonen wurde Pergoleſe's Serva padrona, welche zuerſt in Neapel 1730 aufgeführt, nicht nur in Italien ſondern auch in Frankreich[3] und Deutſchland[4] ungewöhnliches Glück machte, und die Gattung zu Ehren brachte. Es wurde nun eine Intrigue eingeführt, eine zuſammenhängende Handlung hergeſtellt, auch wohl die Zahl der Perſonen auf drei, dann auf vier erhöhet[5]. Mit der zunehmenden Ausbildung des Intermezzo empfand man auch den Uebelſtand zwei ſelbſtändige Dramen in einander zu verſchränken immer ſtärker, bis man das Intermezzo als opera buffa ganz von der opera seria emancipirte[6]. Gleichen Rang mit derſelben hat ſie aber nie erlangt. Sie erhielt ihre ſelbſtändige Ausbildung auf den kleinen Neben- und Volkstheatern (teatrini) — hauptſächlich in Neapel durch Logroſcini und Picciuni ſowie in Venedig durch Galuppi — und fand erſt ſpät den Zugang zu den großen Theatern. Dort durfte ſie ſich nur ausnahmsweiſe während der eigentlichen stagione neben der opera seria zeigen, wiewohl auf den deutſchen Hoftheatern nicht ſelten auch im Carneval eine opera seria und eine buffa zur Abwechslung aufgeführt wurden. In Italien ließ man ſich nur im Sommer und in den Zeiten, wo keine großen Opern gegeben wurden, komiſche Opern gefallen. Sie galten auch nicht als Exhibitionen vollendeter Geſangskunſt, man machte an die Virtuoſität der Sänger, welche, abgeſehen von dem komiſchen Talent in Vortrag und Action, denen der opera seria eingeſtandnermaßen untergeordnet waren, geringere Anſprüche. Dieſe äußerliche Unterordnung gewährte aber für die Ausbildung der opera buffa unſchätzbare Vortheile.

Sie überkam eine feſte Grundlage muſikaliſcher Geſtaltung — Recitativ, Arie, Enſemble — ohne ſich zum Geſetz gewordenen Beſchränkungen und erſtarrten Formen unterwerfen zu müſſen. Die Baßſtimme, welche man vorzugsweiſe für das Komiſche geeignet fand und ſchon in der alten Oper dafür verwandt hatte, fiel dem Intermezzo zu und hier bildete man, ſchon des Contraſtes wegen, mit Vorliebe den

3 Grimm corresp. litt. I p. 203 f.

4 Goethe Werke XIX S. 421.

5 Goethe's Scherz, Liſt und Rache iſt ein ſolches erweitertes Intermezzo (Werke XIX S. 421).

6 Rouſſeau Dict. de mus. *Intermède*. Vgl. Hiller wöch. Nachr. I S. 145 f.

Baßbuffo als Hauptträger der komiſchen Effecte aus. Von ihm wurde außer einem ausreichenden Organ vorzugsweiſe Volubilität der Zunge und komiſche Mimik und Action verlangt. Dagegen verzichtete die opera buffa in der Regel auf die theuerbezahlten Caſtraten; die Unnatur der conventionellen Idealität der opera seria wurde unerträglich bei Darſtellungen des gewöhnlichen Lebens. Dadurch waren auch die Stimmen in ihr natürliches Verhältniß gebracht, der Liebhaber wurde dem Tenor zugewieſen, und die muſikaliſche Darſtellung hatte, namentlich für die Enſembleſätze, reichere Abwechslung und naturgemäße Gruppirung der Stimmen gewonnen.

Der Unterſchied der Primarier und Secondarier wurde ſowenig feſtgehalten als die Beſchränkung auf eine kleine Zahl von Sängern und Sängerinnen; die bewegtere, verwickeltere Handlung verlangte mehr Darſteller, wiewohl man nicht leicht über ſieben hinausging[7]. Gewöhnlich waren in einer Oper drei Frauenrollen; eine entſchieden komiſche fiel häufig der verſchmitzten, ſchnippiſchen Zofe zu, einer ſtehenden Figur der opera buffa, neben welcher natürlich auch andere komiſche Frauenrollen, keifende Alte, naive Landmädchen u. dgl. m. vorkamen. Die beiden anderen waren meiſtens Liebhaberinnen, in mannigfach verſchiedener Charakteriſtik einander gegenübergeſtellt. Der Tenor iſt gewöhnlich der gefühlvolle, häufig unglückliche Liebhaber, daher hier am meiſten der Sänger hervortritt. Doch wurde auch dem Tenor, beſonders wenn zwei Tenore auftraten, eine komiſche Rolle gegeben; doch iſt der Buffotenor nicht ſo ſcharf ausgeprägt worden als der Baßbuffo. Entſchieden komiſch ſind die Baßpartien, der polternde Alte, der verſchmitzte oder dumme Diener fehlen ſelten; wo ein Baſſiſt als Liebhaber auftritt, hat dieſer einen komiſchen oder doch jovialen Charakter.

Bei aller Freiheit bildeten ſich doch gewiſſe typiſche Züge aus, die man in der verſchiedenen Maskirung und Gruppirung immer wiederfindet. Die opera buffa hat zwar die nach Charakter, Dialect und Coſtum ausgeprägten Charaktermasken der italiäniſchen Volkskomödie nicht aufgenommen, allein die Analogie ihrer Geſtalten mit denſelben bleibt unverkennbar. Auch das hat die opera buffa vom Volkstheater, auf dem ſie herangewachſen iſt, mitgebracht, daß ihre komiſchen Rollen Karikaturen ſind, deren draſtiſche Wirkung auf treffenden aber über-

7 Auch in der Eintheilung war die opera buffa nicht gebunden; man behielt die urſprünglichen zwei Acte der Intermezzi bei, oder theilte auch die Oper in drei oder vier Acte.

triebenen Einzelheiten beruht. Dem entſpricht daher auch der muſikaliſche Ausdruck[8], und ohne Zweifel hat der Mangel an individueller Charakteriſtik im Geſang der opera seria das Hinüberſchlagen ins entgegengeſetzte Extrem in der opera buffa begünſtigt. Da man aber nicht wohl allein mit Karikaturen operiren konnte, ſo wandte man auch den mezzo carattere an. Hier trat nun der Geſang ſchon mehr hervor, wie denn überhaupt geſorgt wurde, daß das muſikaliſche Element gebührend vertreten war.

Die Intermezzi verlangten eine leicht angelegte und loſe verknüpfte Handlung; auch die volksmäßige Poſſe ſieht nicht ſowohl auf ein gründlich motivirtes, zuſammenhängendes Ganze als auf wirkſame Situationen, in denen die beliebten Figuren ihr Weſen treiben. Werden dieſe in hinreichender Abwechslung, lebendig und draſtiſch geboten, ſo vergißt das Publicum leicht, wie ſchwach der Faden iſt, der ſie zuſammenhält. So bieten die meiſten komiſchen Operntexte der Italiäner eine Reihe von grotesk-komiſchen Scenen, getragen durch karikaturenhafte Figuren, ohne zuſammenhängenden Plan, ohne wirklich ſpannende Intrigue, ohne durchgeführte Charakterzeichnung. Da auch die opera buffa immer für eine beſtimmte Geſellſchaft geſchrieben wurde, ſo machte der Dichter, der ſich in Hinſicht auf die Perſonen wie die wirkſamen Situationen beſchränkt ſah, ſich ſeine Arbeit um ſo lieber leicht, da geſchickte Benutzung der gegebenen, ihm wohlbekannten Bedingungen den äußeren Erfolg ſicher ſtellten[9]. Weil die opera buffa gering geachtet ward, haben ſich ſelten bedeutende Dichter mit ihr abgegeben; auch Goldoni's Texte ſind nach ſeinem eigenen Geſtändniß[10] nicht bedeutend. Goethe[11] hat die komiſchen Operntexte der Italiäner in Schutz genommen. Er wurde, da er in Rom mit dem Componiſten Kayſer die Oper ſtudirte,

8 Mattei (riforma del teatro vor Metaſtaſio opp. III p. XIX f.): Le commedie (per musica) presso di noi son piene di caratteri caricati, e la lingua specialmente Napoletana non è altro che un ammasso di espressioni caricate; non ci è aria, in cui non si esprime o il cane, o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, e altre cose simili: qui troverete un ubbriaco, là un matto; qui un che parla e sconnetta, là un che balbutisce ec. Quelle cose son facilissime ad esprimersi in musica (se ben gl'ignoranti le ammirano e restano attoniti) in quella maniera stessa, ch' è facile a un pittore esprimere un volto caricato: poichè comunque riesca il ritratto, basta, che vi si vegga quel lungo naso, o quel occhio losco del principale: ognuno lo conosce, ognuno giura ch' è desso.

9 Das Recept zu einer Opera buffa bei Arteaga (rivol. c. 15 III p. 140 ff. Th. II S. 410 ff.) kann man in der Mehrzahl komiſcher Operntexte wiedererkennen.

10 Goldoni mém. II p. 226 f.

11 Goethe XIX S. 420 f.

gewahr, daß „dabei hundert Dinge zu beobachten seien, welchen der Italiäner den Sinn des Gedichts aufopfere, z. B. alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maaß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte habe u. s. w.“[12], er sah ein, daß der Dichter durch manche Aufopferungen dem Componisten und Acteur entgegenarbeiten, daß „das Zeug, worauf gestickt werden solle, weite Fäden haben und zu einer komischen Oper absolut wie Marli gewoben sein müsse“[13]. Von seinen eigenen Erfahrungen aus urtheilte er billig über Operntexte und sah mit Recht dem Operntext eine gewisse Einfachheit, die ohne Musik dünn und dürftig erscheinen würde, die Voraussetzung eines phantastischen Hingebens ähnlich wie an ein Mährchen nach. Allein die Mehrzahl der komischen Operntexte ist geradezu zusammenhangslos und absurd, ohne Feinheit und Heiterkeit, ganz allein auf die Wirkung possenhafter Uebertreibung berechnet, und das allgemeine Urtheil war gerechtfertigt, daß die Texte der komischen Opern so abscheulich, wie die Musik entzückend seien[14].

Denn mit ungleich mehr Geschick und Glück wurden die musikalischen Formen der opera seria von genialen Componisten aus- und umgebildet. Beim Recitativ bedurfte es keiner wesentlichen Umgestaltung; die flüssigere Behandlung des Dialogs machte sich von selbst, und das begleitete Recitativ änderte sich nur, insofern komische Situationen auszudrücken waren. Die Arie dagegen diente wesentlich der Gesangskunst und hatte ihre feste Form auf Kosten der dramatischen Bedeutung erhalten; beide Momente kamen für die opera buffa nicht in Betracht. Sie wendet daher diese Form, wenn sie sie nicht parodirt, nur insoweit an, als sie in den Rollen di mezzo carattere Elemente der opera seria in sich aufnimmt. Die Gegenüberstellung bestimmt unterschiedener Motive wurde als ein wesentliches Erforderniß künstlerischer Form festgehalten, allein die Behandlung derselben in bestimmter Weise und Reihenfolge galt nicht mehr als Gesetz. Man faßte die einzelnen Motive knapper, machte sie flüssiger, um sie leichter zu verknüpfen, und gewann dadurch freiere Lebendigkeit der Bewegung und Gliederung. In vielen Arien, die nur ein Tempo haben, erkennt man deutlich die Bestandtheile der alten Arie, aber man stellte und wiederholte die Motive je nach Umständen, gab den Nebenmotiven mehr Bedeutung und Ausdehnung, und erweiterte den Umfang der Mittel mit

12 Goethe XIX S. 443 f.
13 Goethe XIX S. 451. Briefw. m. Zelter II S. 19.
14 Goldoni mém. II p. 305. Arteaga a. a. O.

der Freiheit im Gebrauch derſelben. Piccinni ſoll zuerſt die Form des Rondo eingeführt haben, welche daſſelbe Hauptmotiv mit frei behandelten Zwiſchenſätzen mehrfach wiederholt. Sie fand großen Beifall und ſehr verſchiedenartige Ausbildung, und wurde dann auch in die opera seria aufgenommen[15]. Häufig wandte man auch die einfachere Form der Cavatine, ebenfalls in mannichfachen Modificationen, an und bediente ſich wo es paſſend ſchien auch liedartiger Geſänge.

Dieſe Mannichfaltigkeit und Freiheit diente vor allem der dramatiſchen Charakteriſtik von Perſonen und Situationen, die Muſik trat mit der Action in nähere Verbindung, beſonders in Enſembleſätzen. Duetts, Terzetts und Quartetts brachte man überall an, wo ſie aus der Situation hervorgingen, und führte dieſe muſikaliſch-dramatiſche Charakteriſtik auf ihren Höhepunkt in den Finales, die eine zuſammenhängende Folge dramatiſcher Scenen, in welchen die Handlung in lebendigem Fortſchritt einer Kataſtrophe entgegengeführt iſt, muſikaliſch darſtellen. Dieſe Finales, hervorgegangen aus dem wohl verſtandenen Streben, die Muſik nicht als einen Schmuck dem Drama anzuheften, ſondern an der Darſtellung des Dramatiſchen zu betheiligen, ſind das Eigenthum der opera buffa. Nic. Logroſcini, der als Erfinder der komiſchen Oper, als Gott des genre bouffon galt[16], ſoll das erſte Finale geſchrieben haben, welchem er aber ein Hauptmotiv zu Grunde legte, das er in einem fortlaufenden Satz durchführte. Nic. Piccinni, — deſſen buona figliuola 1761 in Rom, dann überall ſolchen Erfolg hatte, daß ſie den Zeitpunkt bezeichnet, wo die opera buffa als Kunſtgattung anerkannt wurde — behandelte jede Scene des Finale als einen beſonderen Satz und brachte reichere Abwechslung und wirkungsvolle Steigerung zu Stande.

Manche aus äußeren Verhältniſſen hervorgegangene Mängel der Texte mußten auch die Muſik berühren. Jemehr dieſelbe dem charakteriſtiſchen Ausdruck der dramatiſchen Situation nachſtrebte, um ſo mehr mußte ſie durch karikirte Charaktere und poſſenhafte Situationen heruntergezogen werden. Auch bildete ſich für die eigentlichen Buffopartien eine Gewohnheit komiſcher Effecte niedriger Art aus, wie der lange Zeit übliche Spaß, alle möglichen Naturlaute nachzuahmen, das raſche Sprechen und anderes, das allmählich verwiſcht oder veredelt iſt. Hier

15 Arteaga rivol. c. 13 II p. 298 f. Th. II S. 263. Manfredini difesa d. mus. mod. p. 194 ff. Mattei, rif. del teatro vor Metaſtaſio opp. III p. XXXVII f.

16 Laborde Essai III p. 198.

übte die ſtrenge Schulung der opera seria ihren heilſamen Einfluß und verhinderte, daß nicht der komiſchen Charakteriſtik zu Liebe alle Form aufgegeben wurde; wie denn dem heutigen Beobachter jener älteren komiſchen Opern die Geſetzmäßigkeit ihrer Formen auffallender erſcheint, als die Freiheit in der Handhabung derſelben. Auch den oberſten Grundſatz überkam die komiſche Oper von der opera seria, daß das Weſen der Oper in der Muſik und vor allem im Geſange beruhe, von deren naturgemäßer Geſtaltung ihre Wirkung ausgehen müſſe.

Die Mehrzahl der dramatiſchen Componiſten hat ſich auch in der opera buffa verſucht: außer Nic. Logroſcini (17.. bis 1763), Bald. Galuppi (1703—1765), Nic. Piccinni (1728—1800) ſind beſonders zu nennen Pietro Guglielmi (1727—1804), Pasq. Anfoſſi (1736—1797), Giov. Paiſiello (1741—1816), Domen. Cimaroſa (1754—1801), Männer von hervorragendem Talent und tüchtiger muſikaliſcher Schulung. Vergegenwärtigt man ſich dazu den angebornen Sinn der Italiäner für formale Schönheit, ſo wird es begreiflich, daß die opera buffa trotz mancher Auswüchſe doch zu einem muſikaliſchen Kunſtwerk erblühte, das durch geniale Erfindung, geiſtreiche und geſchmackvolle Ausführung die ältere Schweſter übertraf, und ſie auch in der Neigung des Publicums weit überflügelte[17].

Die freiere Ausbildung kam auch der Inſtrumentalpartie zu Gute, der ein ſelbſtändiger Antheil an der Charakteriſtik gewährt wurde. Manche Situationen machten es ſogar wünſchenswerth, das Orcheſter in den Vordergrund zu ſtellen, z. B. bei dem häufig vorkommenden parlando, wo den Inſtrumenten mit dem Ausdruck der Grundſtimmung das eigentliche muſikaliſche Gewebe zufiel. Wenn ſchon Piccinni beſchuldigt wird, daß er die Inſtrumente übermäßig beſchäftigt, ſo erſcheint heutzutage eine ſolche überladene Partitur freilich unbeſchreiblich dürftig[18]. Indeſſen wurde auf dieſem Wege das Orcheſter allmählich zu einer Selbſtändigkeit entwickelt, welche es fähig machte, der raſchen Beweglichkeit der handelnden Perſonen zu folgen und zugleich die feſte Grundlage eines künſtleriſchen Organismus zu bilden.

Auch die Ouverture in drei Sätzen blieb nicht die einzig geſtattete, daneben ſchrieb man auch zweitheilige Symphonien, und häufig diente ein etwas weiter ausgeführter Allegroſatz als Inſtrumentaleinleitung.

---

17 Arteaga a. a. O. c. 15 III p. 138 ff. Th. II S. 409 ff.

18 Burney Reiſe I S. 229.

Mit der finta giardiniera hatte Anfoſſi 1774 in Rom das größte Glück gemacht, während Piccinni's Oper ausgepfiffen wurde. Trotz des elenden Textes wurde ſie 1775 in Wien[19], 1778 in Paris[20] aufgeführt, und in München gab man das Libretto Mozart für den Carneval 1775 zu componiren.

Das Perſonenverzeichniß lautet:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina. (Tenor.)
La Marchesa *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera. (Sopran.)
Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda. (Tenor.)
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore. (Sopran.)
Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonato. (Sopran.)
Serpetta, Cameriera del Podestà innamorata del medesimo. (Sopran.)
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposto. (Baß.)

Die Marcheſa Violante Oneſti iſt von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eiferſucht verwundet worden, und da er ſie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht ſie ſich mit einem treuen Diener Roberto auf ihn zu ſuchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchiſe, Podeſta von Lagonero, in Dienſte, ſie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podeſta verliebt ſich in die ſchöne Gärtnerin und vernachläſſigt die Zoſe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunſt ſich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge ſind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchiſe hält ſich als Gaſt Ramiro auf, früher ein begünſtigter Liebhaber Arminda's, einer Nichte von Don Anchiſe, welche ihn aber verabſchiedet hat um ſich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper ſind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten zu ſchmücken; die verſchiedenen Gefühle der Einzelnen ſprechen ſich dabei aus. Ramiro geſteht dem Podeſta, daß eine unglückliche Liebe ihn quäle, und verläßt ihn; dieſer heißt Nardo und Serpetta ſich entfernen um Sandrina eine Liebeserklärung zu machen, welcher ſie auszuweichen ſucht, indeß Serpetta ſie immer von Neuem ſtört; dies giebt zu einer komiſchen Arie des Podeſta Veranlaſſung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, ſie wolle um den Bewerbungen des Podeſta zu entgehen dieſen Ort verlaſſen und beklagt ſich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazukommt beklagt ſich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpetta's. — Arminda, die ſo eben angelangt iſt, läßt den Podeſta und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, ſie als Braut begrüßt und ſich wie ein affectirter eitler Geck beträgt, indem er dem Podeſta eine närriſche Rede hält von ſeinem Adel, ſeinem Reichthum, ſeiner Schönheit, ſeinen Eroberungen und ſeiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und

19 Ein Wiener Textbuch hat mir Sonnleithner mitgetheilt.
20 Caſtil-Blaze l'opéra ital. p. 242.

Nardo ſich gezankt, ſehen wir Sandrina im Garten beſchäftigt. Arminda erzählt ihr, daß ſie den Conte Belfiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belfiore zu Hülfe und überläßt ihm die bewußtloſe Sandrina um ihr Riechfläſchchen zu holen; als ſie zurückkommt, tritt gerade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äußerſte Beſtürzung, über welche der herbeikommende Podeſta vergebens Aufſchluß verlangt, indem alle abgehen und ihn allein laſſen. Ehe er ſich von ſeiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta um ihn eiferſüchtig zu machen, daß ſie Belfiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung geſehen habe und er zieht ſich zurück um ſie zu beobachten. Belfiore ſucht Sandrina das Geſtändniß zu entlocken, daß ſie Violante ſei; anfangs läugnet ſie es, dann vergißt ſie ſich und macht ihm wegen ſeiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füßen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, alle ſtürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung ſchließt der Act.

Der zweite Act beginnt damit, daß Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und dieſe Belfiore wegen der ſeinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belfiore noch liebt, wird von ihm im Garten überraſcht, vergißt ſich wieder und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, daß ſie ihm ihre Liebe wieder ſchenken möge, beſinnt ſie ſich und erklärt ihm, ſie habe Violante gekannt und ihm nur deren Gefühle geäußert. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entſchuldigungen und will ihr die Hand küſſen, erfaßt aber die des Podeſta, der lauſchend herangeſchlichen iſt, und geht beſtürzt ab. Dieſer macht nun Sandrina erſt Vorwürfe, darauf eine förmliche Liebeserklärung, der ſie mit Mühe auszuweichen ſucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belfiore als Mörder der Marcheſa Oneſti angezeigt wird und fordert den Podeſta als obrigkeitliche Perſon auf Unterſuchung anzuſtellen; zum großen Verdruß Arminda's erklärt dieſer die Hochzeit für aufgeſchoben, Ramiro ſchöpft für ſich neue Hoffnung. Der Podeſta nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüſterungen Arminda's und Serpetta's ſich in ſeinen Ausſagen verwirrt und den äußerſten Verdacht auf ſich zieht; da erſcheint Sandrina und erklärt, ſie ſei die Marcheſa Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden ſei: man glaubt ihr nicht und verhöhnt ſie. Als ſie aber mit Belfiore allein iſt und dieſer entzückt ihr von Neuem ſeine Liebe erklären will, ſagt ſie ihm, ſie ſei nicht Violante, ſondern habe ſich um ihn zu retten im Vertrauen auf ihre Aehnlichkeit mit Violante für ſie ausgegeben. Ganz verwirrt und beſtürzt verliert er die Beſinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu ſich. Dem Podeſta und Ramiro berichtet darauf Serpetta, daß Sandrina entflohen ſei, verräth aber, als jene fortgeeilt ſind um ſie aufzuſuchen, vor dem lauſchenden Nardo, daß Arminda ſie an einen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen laſſen, um zu verhindern, daß ſie ihre Hochzeit mit Belfiore ſtöre. — Hier ſehen wir dann Sandrina, im Finſtern allein gelaſſen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen darauf Belfiore von Nardo ge-

führt und der Podeſta um Sandrina zu ſuchen, Arminda und Serpetta um ſich zu überzeugen, daß ſie dort hingebracht iſt; im Dunkeln geräth der Podeſta an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo der ſich ihr nähert mit Freuden erkennt — da kommt Ramiro, der Alles aufbietet Belfiore die Hand Arminda's zu entreißen, mit Fackeln. Als die Geſellſchaft ſich erkennt, iſt anfangs große Verlegenheit; dann bricht alles in Schelten und Vorwürfe aus; Sandrina iſt darüber wie Belfiore vom Verſtand gekommen, beide bilden ſich erſt ein Hirten zu ſein und ſingen zwiſchen dem allgemeinen Lärm verliebte Paſtorale, dann glaubt ſie Meduſa, er Hercules zu ſein, zuletzt wollen ſie vor Vergnügen tanzen, während die Anderen vor Zorn und Erſtaunen außer ſich ſind.

Im dritten Act wird Nardo wiederum von Serpetta verſpottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnſinn ihn zum Gegenſtand leidenſchaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch Liſt entflieht. Der Podeſta hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweiſt, von Arminda, welche mit Belfiore vermählt ſein will, und von Ramiro, der Arminda's Hand verlangt, worauf dieſe ihm von Neuem erklärt, daß ſie ihn verabſcheue. — Im Garten ſind Belfiore und Sandrina eingeſchlafen und erwachen unter den Tönen einer ſanften Muſik von ihrem Wahnſinn geheilt; ſie erkennen ſich und nach einigem Widerſtreben giebt ſie ſeinen erneueten Liebesanträgen Gehör. Auf dieſe Nachricht entſchließen ſich Arminda dem Ramiro und Serpetta dem Nardo ihre Hand zu reichen und nur der Podeſta bleibt allein zurück.

Es koſtet Mühe dieſen ungeſchickt an einander gereihten, ſelten eigentlich komiſchen Situationen, aus denen keine zuſammenhängende Handlung zu Stande kommt, auch nur zu folgen; ein Componiſt mußte Viel leiſten, um einen ſolchen Text über Waſſer zu halten.

Von Mozarts Originalpartitur (196 K.) ſind nur noch der zweite und dritte Act in zwei Bänden von zuſammen 344 Seiten vorhanden; der erſte iſt verloren, eine Abſchrift der italiäniſchen Partitur nicht bekannt, daher ſind die Recitative des erſten Acts nicht mehr vorhanden.

Die Oper iſt nämlich ſpäter deutſch bearbeitet worden; der deutſche Text iſt in der Originalpartitur von L. Mozart untergelegt, der auch hie und da der Declamation wegen kleine Veränderungen in den Noten vorgenommen hat. Davon ſind manche Kürzungen ſowohl in den Recitativen als in einigen Arien (13. 17. 19. 25) zu unterſcheiden, welche bei der erſten Aufführung in München gemacht und durch derbe Röthelſtriche und Verklebungen bezeichnet ſind, für welche auch der Dialog einer Scene in abgekürzter Form von Mozart neu componirt iſt. In die deutſche Bearbeitung ſind die abgekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (20), welcher mit Röthel „bleibt aus" beige-

ſchrieben war, iſt dort nicht weggelaſſen. Daß Wolfgang dieſer Bearbeitung aber nicht fremd geblieben war erkennt man daraus, daß auf beſondern Blättern die begleiteten Recitative, welche in der deutſchen Oper beibehalten wurden, von ſeiner Hand umgeſchrieben beiliegen. An die Stelle des Seccorecitativ trat geſprochener Dialog, die deutſchen Stichwörter ſind von einer dritten Hand eingetragen. In Reichardts Theaterkalender iſt ſeit 1781 unter Mozarts Werken die Operette Das verſtellte Gärtner-Mädchen aufgeführt und unter dieſem Titel wurde ſie 1789 in Frankfurt aufgeführt. Wahrſcheinlich hat Mozart die Bearbeitung nach ſeiner Rückkehr aus Paris in Salzburg vorgenommen, wo er ſich mit mancherlei Arbeiten für die deutſche Oper beſchäftigte. Die Ueberſetzung kann man Schachtner zutrauen. Die Partitur iſt in Abſchriften erhalten und unter dem Titel Die Gärtnerin aus Liebe wurde bei André eine Auswahl der Arien, neuerdings in Mannheim ein vollſtändiger Klavierauszug gedruckt[21].

Unverkennbar nimmt dieſe Oper in der Sicherheit der formalen Behandlung, durch Originalität und Kraft der Erfindung, durch lebendige Charakteriſtik einen unvergleichlich höheren Rang als die bisher betrachteten ein.

Von den ſieben mit ſicherer Hand in feſten Umriſſen gezeichneten Perſonen ſind nicht alle komiſche Charaktere.

Die Partie des Ramiro iſt offenbar für einen Caſtraten geſchrieben, wahrſcheinlich den ausgezeichneten Sopraniſten Tomm. Conſoli (geb. 1753) der 1744 in die Münchner Kapelle eintrat und für die nächſte Feſtaufführung nach Salzburg berufen wurde. Wie ſchon dies auf die opera seria hinweiſt, hat ſie einen durchaus ernſten Charakter: es iſt der gefühlvolle, unglückliche Liebhaber, der nur dadurch komiſch wird, daß er gegenüber der ſchlechten Behandlung durch Arminda, ſeiner Neigung treu, immer von Neuem zürnt und hofft. Ruhig gehalten iſt ſeine erſte Arie (2), in welcher er die Betrachtung anſtellt, daß ein von einer unglücklichen Liebe kaum Geheilter ſich vor neuer Verlockung zurückzieht; er hat die treuloſe Geliebte noch nicht wiedergeſehen, deren Anblick ihn nachher über dem Verlangen ſie zu beſitzen Alles vergeſſen macht. Die Cavatine (18) giebt das Gefühl der hoffenden treuen Liebe mit wahrer Empfindung einfach ſchön wieder. Endlich

21 Dir. Franz Hauſer beſitzt die Abſchrift einer Partitur des erſten Actes bis zum Anfange des Finales mit deutſchem Text, in welcher in der Muſik mancherlei Veränderungen vorgenommen ſind, namentlich aber die Inſtrumentation nach Maaßgabe des modernen Orcheſters verſtärkt worden iſt. Wer dieſe Arbeit unternommen hat, iſt nicht bekannt.

ſpricht ſich der Unwille über die treuloſe Geliebte in einer durch lebhaft accentuirte Declamation und raſch wechſelnde frappante Harmonie unruhig bewegten Arie (21) aus. Alle drei Arien geben die folgerichtig geſteigerte Stimmung eines Mannes von Empfindung wieder, in dem aber auch die Leidenſchaft nicht verzehrend auflodert; zu dieſer individuellen Geſtaltung mochte auch die Eigenthümlichkeit des Sängers Veranlaſſung geben. Daraus erklärt es ſich auch, daß die Arien des Ramiro, wie ſie durch Paſſagen am meiſten für den Sänger ſorgen, der alten Form noch am nächſten ſtehen. Doch iſt in der reicheren und freieren Gliederung des Haupttheils, in dem feinen Gefühl, mit welchem der den Mittelſatz vertretende Abſchnitt behandelt und ins Hauptthema zurückgeleitet wird, der Fortſchritt unverkennbar.

Dem Ramiro ſteht Arminda am nächſten. Als ein hochfahrendes, leidenſchaftliches Mädchen, das den treuen Liebhaber mißhandelt und einem anderen nachläuft, wird ſie eher widerwärtig als komiſch. Die muſikaliſche Charakteriſtik hat der erſten Arie (7), indem ſie die Heftigkeit als Haſtigkeit auffaßt, einen komiſchen Anſtrich gegeben, welcher die adliche Dame der Soubrette nahe bringt, während der Text ſie gradezu gemein darſtellt. Die Arie (13), in welcher ſie dem Contino mit der Rache für ſeine Untreue droht, hat einen karikirten Ausdruck des Pathetiſchen, der die Weiſe der opera seria parodirt und dadurch komiſch wirken konnte. Daß dieſe Partie von aller Bravur frei geblieben iſt, die man nach dem Zuſchnitt der Arien erwarten möchte, lag wohl in der Eigenthümlichkeit der Sängerin, ohne Zweifel einer seconda donna.

Eigenthümlich iſt die Rolle der Sandrina, für Roſa Manſervisi geſchrieben, welche als Sängerin und Darſtellerin ſehr geprieſen wird[22]. Sie iſt nicht urſprünglich komiſch und wird es auch durch die Situationen nicht. Eine unglücklich Liebende, von tiefem und feinem Gefühl, gekränkt und betrogen, wird durch widrige Schickſale zur Verſtellung gezwungen; die Verlegenheiten, in welche ſie durch ihre Verkleidung geräth, ſind nicht lächerlich, ſondern peinlich, und nehmen Theilnahme in Anſpruch. Man liebte es damals, in die opera buffa Perſonen und Situationen von ſentimentalem Charakter einzuführen, ohne gerade um die Harmonie der verſchiedenartigen Elemente beſorgt zu ſein[23]. So tritt die Hauptſcene der Sandrina am Ende des zweiten Acts vollſtändig aus dem Bereich der opera buffa heraus. Im öden

22 Schubart Teutſche Chron. 1775 S. 267. Burney Reiſe II S. 109. Mozart fand ſie 1789 in Dresden wieder, wo ſie hochbetagt geſtorben iſt.

23 Arteaga riv. del teatro 15 III p. 143 Th. II S. 412 f.

finſtern Wald allein zurückgelaſſen weiß ſie ihrer Noth keinen Rath, ihr Hülferufen, ihre troſtloſe Verzweiflung ſpricht ſie in einer Arie (21) aus, welche die athemloſe Angſt eines zarten furchtſamen Mädchens einer unbeſtimmten Gefahr gegenüber treffend wiedergiebt. Eine charakteriſtiſche Violinfigur

deren unruhiger Charakter durch ſynkopirte Noten der Begleitung und das ſtark betonte letzte Viertel jedes Tacts hervorgehoben wird, geht durch den ganzen Satz des Allegro agitato in wechſelnden Modulationen hindurch; die Singſtimme wirft einzelne Ausrufe dazwiſchen, einigemal drängt eine melodiſche Phraſe die Begleitung für einen Augenblick zurück, bis das Orcheſter ſein unruhiges Treiben wieder beginnt. Die Arie geht unmittelbar über in ein ausdrucksvolles begleitetes Recitativ, in welchem Sandrina ruhiger geworden ſich umſieht und ihrer verlaſſenen Lage ſich vergewiſſert. An dieſes ſchließt ſich die Cavatine (22) an:

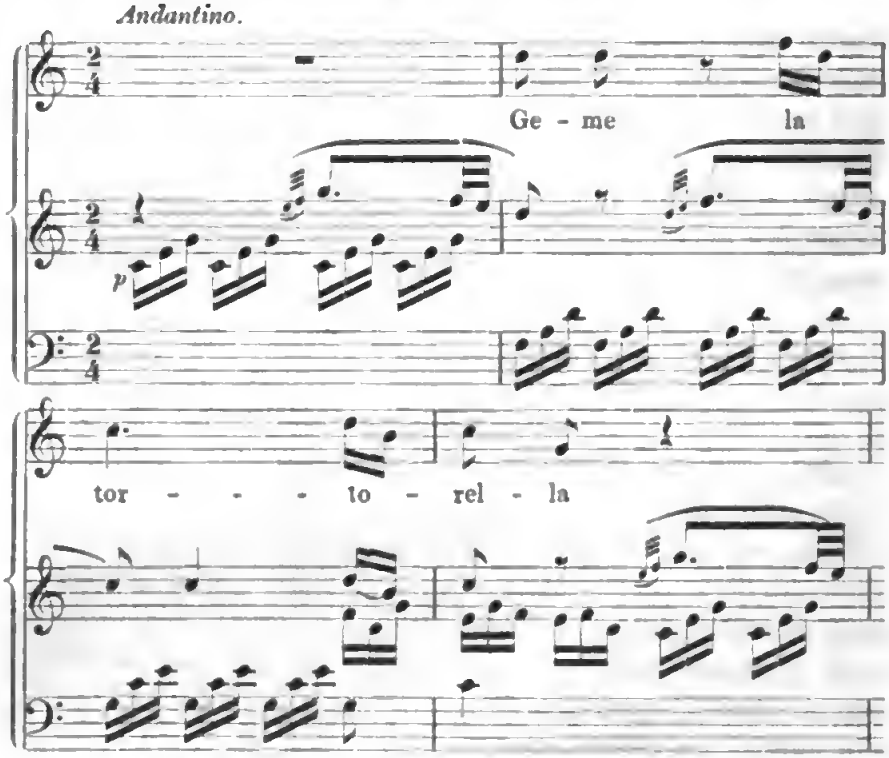
Ah dal pianto, dal singhiozzo
respirar io posso appena,
non ho voce, non ho lena,
l'alma in sen mancando và

welche den Ausdruck der ſchon ſo lange feſtgehaltenen Gemüthsſtimmung aufs ſchönſte ſteigert. Während eines raſtlos forteilenden Allegro agitato (⅔) bewegt ſich die Singſtimme faſt immer in abgebrochenen Noten und erhebt ſich ſelten in einem gehaltenen Ton, in einer melodiöſen Phraſe zu größerer Kraftanſtrengung. Das Orcheſter bleibt in fortgehender Bewegung; anfangs tritt eine zarte Geigenfigur hervor, nachher unterhalten Oboe und Fagott unter ſich und mit der Singſtimme ein Wechſelgeſpräch. Das Ganze iſt ein einziger aus einem Grundgedanken ruhig fortgeſponnener Faden lieblicher Melodien und reich wechſelnder Harmonie, auf dem Ganzen ruht der Zauber der Schönheit und Anmuth. Wie vorher die aufgeregte Leidenſchaft, ſo findet hier die Reſignation ihren Ausdruck; beide ſind Aeußerungen derſelben, nicht großen und ſtarken, ſondern zarten und edelſten Natur. Mit richtigem Tact hat Mozart durch Maaßhalten im Ausdruck der Leidenſchaft den Charakter der Sandrina als Heldin einer komiſchen Oper gewahrt, und wiederum auch da, wo ſie als Gärtnerin erſcheint, ihr Würde und ſeine Anmuth zu geben gewußt. Am unbefangenſten

ſpricht Sandrina ihr Weſen aus in der Cavatine (11), in welcher ſie, ſich ſelbſt überlaſſen, ihre unglückliche Liebe beklagt:

Geme la tortorella
lungi dalla compagna,
del suo destin si lagna
e par, che in sua favella
vogli destar pietà.
Io son la tortorella u. ſ. w.

Sonnleithner hat ſchon auf den artigen Einfall hingewieſen, daß die Singſtimme nicht mit dem Anfang des Themas eintritt, ſondern hinterher, wie aufgeweckt aus ihrem Nachſinnen



Ein weiches Gemüth, das tief verwundet weder im Schmerz ſich ganz verliert, noch ſich ihm zu entreißen vermag, giebt ſich mit der zarteſten weiblichen Anmuth kund, und dieſen Charakter hat die Muſik gegeſchaffen. Auch wo ſie das Gärtnermädchen ſpielen muß, thut ſie dies mit gefälliger Heiterkeit, ohne zur Soubrette herabzuſinken. So iſt die Arie (4), in welcher ſie vor Ramiro die Frauen gegen die Männer in Schutz nimmt — ein Rondo mit einer lebhaften Coda (⁶/₈) —, munter und graziös, ohne ſich eben ſehr auszuzeichnen. Wo ſie den ſchmollenden Podeſta durch Schmeicheleien zu begütigen ſucht ohne ihm geradezu

zu ſagen, daß ſie ihn liebe, entfaltet ſie eine gewiſſe Koketterie und nähert ſich durch das ſtarke Auftragen im Ausdruck ihres Kummers über ſeine Vorwürfe dem Buffocharakter; doch unterſcheidet auch hier die mäßigende Feinheit und Anmuth Sandrina weſentlich von Serretta.

Beide Seiten, die komiſche und pathetiſche, ſind gemiſcht im Contino Belfiore, deſſen karikirter Charakter in dem Buffo Roſſi einen vortrefflichen Darſteller gefunden zu haben ſcheint. Durch den Mordverſuch an Violante erſcheint er als ein leidenſchaftlicher Menſch; das Schwanken ſeiner Neigung zwiſchen Arminda und Violante iſt um ſo weniger komiſch, da er ſeine hingebende Bewunderung der Schönheit Arminda's einfach und mit einer männlichen Würde (6), ſeine Liebe zu Sandrina aber, die er als Violante wiedererkennt, mit innigem Gefühl außerordentlich ſchön ausſpricht. Daß dieſe Arie (15) im Buffocharakter ſchließt, rechtfertigt die Situation. Da er nicht bemerkt hat, daß Sandrina fortgegangen und der Podeſta an ihre Stelle getreten iſt, faßt er die Hand des Podeſta, um ſie zu küſſen; ſeine Verwirrung und ſein Aerger mußten ſich komiſch äußern. Auch ſonſt werfen komiſche Situationen ihren Reflex auf ihn zurück; allein daß er anfangs als ein eitler, adelsſtolzer Geck auftritt, iſt ein vereinzelter und ſtörender Charakterzug, der nur zu einer großen Buffoarie (8) Veranlaſſung hat geben ſollen. Die Würde und Redſeligkeit, mit welcher Belfiore ſeinen Ahnenkram auspackt, hat Mozart ſehr ergötzlich ausgeführt; aber als ein prahlender Lappen dem Sänger und dem Publicum zu gefallen aufgeſetzt, iſt es eine Buffoarie ohne lebendige Individualität. Noch unglücklicher iſt der Einfall, den Contino und nachher gar auch Sandrina irre reden zu laſſen. Wahnſinn iſt durch die Muſik nur darſtellbar, inſofern das Mitgefühl für das Unglück erregt wird, welches ſchon die komiſche Wirkung aufhebt; das Widerſinnige aber, das auf den Verſtand wirkt und zum Lachen reizt, iſt muſikaliſch nicht wiederzugeben, nur in ſeltenen Fällen wird die Muſik eine analoge Wirkung hervorbringen können. Wenn im zweiten Finale Sandrina und Belfiore, umgeben von erbitterten Feinden, ſich plötzlich einbilden arkadiſche Schäfer zu ſein und Schäferlieder ſingen, ſo konnte ſcharfe Charakteriſtik des Paſtoralen in Rhythmus, Inſtrumentation u. ſ. w. einen Contraſt hervorrufen, der die Vorſtellung des Verrückten wenigſtens unterſtützte. Allein für ihren mythologiſchen Unſinn: Io son Medusa orribile! Io son Alcide intrepido! hat die Muſik keinen charakteriſtiſchen Ausdruck. In dem Terzett (24) deutet Nardo, um den Zärtlichkeiten der Verrückten zu entgehen, gen Himmel und erzählt

ihnen mit zunehmender Lebhaftigkeit wie Sonne und Mond ſich zanken, die Sterne in Liebesabenteuer gerathen; als er die beiden Verrückten mit aller Aufmerkſamkeit in die Höhe gaffen ſieht, macht er ſich davon. Das muntere, lebhafte Terzett hat draſtiſch dargeſtellt gewiß Effect gemacht, aber die komiſche Wirkung würde, wenn Nardo durch irgend etwas anderes ihre Aufmerkſamkeit feſſelte und von ſich ablenkte, dieſelbe ſein, da ſie nur auf der Lebendigkeit und Laune beruht, mit welcher der Componiſt die Situation dargeſtellt hat, ſo daß man den Unſinn welchen der Dichter die Leute ſchwatzen läßt, überhört. Auch dies war unmöglich in dem begleiteten Recitativ, während deſſen Belfiore vor unſern Augen den Verſtand verliert (19). Anfangs, wo widerſtrebende Gefühle ihn beſtürmen, iſt die Muſik an ihrem Platz; ſpäter, wo er glaubt todt und im Elyſium zu ſein, hat Mozart zwar einen in den Einzelnheiten charakteriſtiſchen, muſikaliſch abgerundeten Satz geſchaffen, aber der ſpecifiſche Ausdruck dieſer Irrereden iſt er nicht und kann es nicht ſein. Die Arie, in welcher er, wieder zur Beſinnung gekommen, ſeine Freude ausſpricht daß er noch lebe, im tempo di Menuetto, iſt lebhaft, ſinnlich aufgeregt wie Tanzmuſik, macht aber nach dem was vorgegangen iſt gewiß keinen komiſchen Eindruck. Daß die erſten Tacte derſelben

ſowohl an das Menuett-Trio der D dur (385 K.) als an ein Paar Tacte im erſten Allegro der Es dur Symphonie (543 K.) erinnern, hat Sonnleithner nicht unbemerkt gelaſſen.

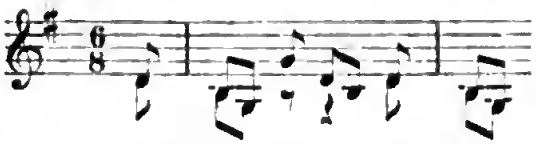
Ein echter Buffo iſt der Podeſta, ſtolz, verliebt, wichtig thuend mit ſeiner Amtswürde, leicht aufgeregt, leicht in Verlegenheit geſetzt, dabei im Grunde gutmüthig, der echte Typus eines komiſchen Alten; daß man auch dieſe Rolle einem Tenor und nicht einem Baß gab, hatte vielleicht einen perſönlichen Grund, obgleich es nicht ungewöhnlich war[24]. Seine muſikaliſche Ausſtattung iſt ebenfalls die eines Buffo in hergebrachter Weiſe. Die erſte Arie (3) ſchildert in damals ſehr beliebter Weiſe verſchiedene Inſtrumente, die ſich im Orcheſter als concertirende Begleitung hören laſſen; die Ausführung iſt geſchickt und angemeſſen. Mit der Situation und mit dem Charakter des Podeſta hat die Arie nichts zu ſchaffen, die eine Einlage für die deutſche Bearbeitung iſt.

24 Arteaga riv. d. teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 415.

Im italiäniſchen Text iſt eine an Sandrina gerichtete, der Situation entſprechende Arie Dentro il mio petto io sento, welche Mozart componirt hatte, wie aus einem Briefe des Vaters (2. Dec. 1780) hervorgeht, der ſie für Schikaneder abſchreiben ließ. Die beiden anderen Arien (17. 25) ſind echte Buffoarien, lebhaft, raſch geſprochen, die prätendirte Würde und Zorn, Aerger, Verlegenheit immer mit einander im Streit.

Auch die Diener ſind nach hergebrachter Weiſe komiſche Perſonen. Serpetta, die Zofe, iſt im Gegenſatz zu Sandrina nicht ſehr fein gehalten; in ihrer Hoffnung auf den Podeſta getäuſcht iſt ſie neidiſch und boshaft gegen Jedermann und namentlich gegen ihren Liebhaber Nardo. Außer einem zierlichen und hübſchen Liedchen (9), von dem jeder von ihnen einen Vers ſingt, hat ſie zwei Arien zu ſingen (10. 20) von entſchieden ſoubrettenartigem Charakter, munter und gefällig, nicht ohne Anmuth, aber noch ohne die geiſtreiche Feinheit, welche ſpäter Mozart den Soubretten zu geben wußte.

Nardo zeigt als treuer anhänglicher Diener der Violante Gemüth, wozu dann die Rolle des einfältigen Liebhabers, der Serpetta trotz aller Mißhandlungen nachläuft, nicht recht paßt. Die Anfangsworte der erſten gemüthlich-komiſchen Arie (5) A forza di martelli il ferro si riduce haben eine Begleitungsfigur hervorgerufen,



welche der Arie den rhythmiſch eigenthümlichen Charakter giebt. In der zweiten (14) iſt die Rondoform zu einem beſonderen Effect benutzt. Nardo ſucht Serpetta's Gunſt durch Complimente in verſchiedenen Sprachen und Manieren zu gewinnen, welche abwechſelnde Zwiſchenſätze zu dem Hauptthema hergeben; dieſes iſt recht hübſch, die anderen Späße ſind veraltet.

Höher geſteigert iſt ſowohl die Charakteriſtik als die muſikaliſche Darſtellung überhaupt in den Enſembleſätzen.

Die Einleitung ſchließt ſich unmittelbar an die Ouverture an und vertritt ſie in dem lebhaft bewegten Chor den dritten Satz derſelben, iſt aber ſchon zu vollkommener Selbſtändigkeit entwickelt. Die Ouverture ſelbſt beſteht aus einem den Motiven wie der Ausführung nach knapp gehaltenen, aber dem Ausdruck nach recht friſchen heiteren Alle-

gro molto und einem eher etwas gedehnten Andante grazioso. Sandrina, Serpetta, Ramiro, der Podeſta und Nardo erwarten im Garten die Gäſte und drücken in einem fröhlichen chormäßigen Satz die hochzeitliche Stimmung aus. Dann ſprechen ſich die einzelnen Perſonen aus und zwar, da noch kein Conflict ſtattgefunden hat, für ſich, um jeder ſeine Sinnesart, ſeine Situation und damit die Elemente der Handlung anzudeuten. Die Soli der einzelnen Perſonen gehen in demſelben Tempo ununterbrochen fort, und Mozart hat ſchon hier die Kunſt in einzelnen Zügen ſcharf zu individualiſiren, ohne den Zuſammenhang des Ganzen aufzuheben glänzend bewährt. Der ſchwärmeriſche Ramiro, der verliebte Podeſta, die auch in ihrer Trauer anmuthige Sandrina, der gutmüthige Nardo, die aufgeregte lauernde Serpetta — jeder iſt vortrefflich charakteriſirt, ohne daß die Einheit des Tons verletzt wird. Durch die Begleitung, welche die Motive des erſten Chors in harmoniſcher Umgeſtaltung wieder aufnimmt, wird der Eintritt deſſelben vorbereitet, der das Ganze abſchließt, welches die durch den Text gegebene Expoſition muſikaliſch aufs beſtimmteſte darlegt.

Die ſpäteren Enſembleſätze greifen unmittelbar in die Handlung ein. Am Schluß des dritten Acts erwachen Sandrina und Belfiore aus einem erquickenden Schlummer von ihrem Wahnſinn geheilt; Belfiore ſucht ſich Sandrina zu nähern, die ſich nun als Violante zu erkennen giebt, aber ſeine Liebeserklärungen verſchmäht, ihn gehen heißt und ſelbſt gehen will, beide können doch ſich zur Trennung nicht entſchließen, ſie kehren mehrmals wieder um, ſinken zuletzt einander unwillkürlich in die Arme und vergeſſen Alles im Gefühl der neubelebten Neigung. Aus dieſer vom Dichter keineswegs fein und geiſtreich ausgeführten Situation hat der Componiſt ein vortreffliches Charakterſtück 27) gemacht. Ein langes begleitetes Recitativ geht in ein effectvolles, ausgeführtes Adagio über, in welchem Liebesbetheuerungen und Vorwürfe ausgetauſcht werden. Darauf ſpricht ein Andantino (3/8) von leichterer Bewegung das abwechſelnde ſich Entfernen und Nähern höchſt anmuthig aus; ſehr artig ſind zu den Worten Cont. Lei mi chiama? Sandr. Signor nò. — Lei ritorna? Cont. Oibò, oibò! in den Zwiſchenſpielen die ſehnſüchtig rufenden Oboen angebracht. Endlich ſtrömt im Allegro die Freude der wieder Vereinigten lebhaft in einer Weiſe aus, die auch den Sängern Gelegenheit giebt ſich zu zeigen. Bewundernswürdig iſt die Kunſt dem innigen und wahren Ausdruck des Gefühls durch die Furchtſamkeit des Contino und die Koketterie der Sandrina eine Temperatur zu geben, welche durch glückliche Verſchmel-

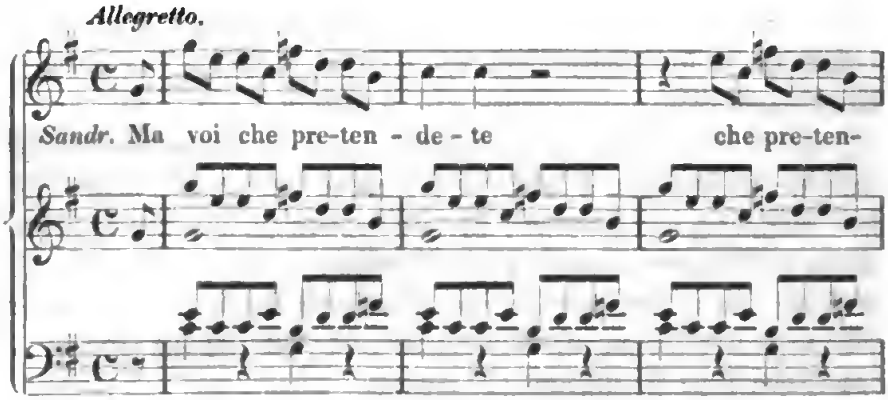
zung der komiſchen und pathetiſchen Momente dem Ganzen die Haltung der Opera buffa giebt. Daß die völlige Entwickelung der Handlung dann im recitativiſchen Dialog möglich raſch abgethan und die Oper mit einem kurzen, lebhaften chorartigen Enſembleſatz (28) abgeſchloſſen wird, mag wohl geſchehen ſein, um die Wirkung des großen Duetts nicht zu ſchwächen.

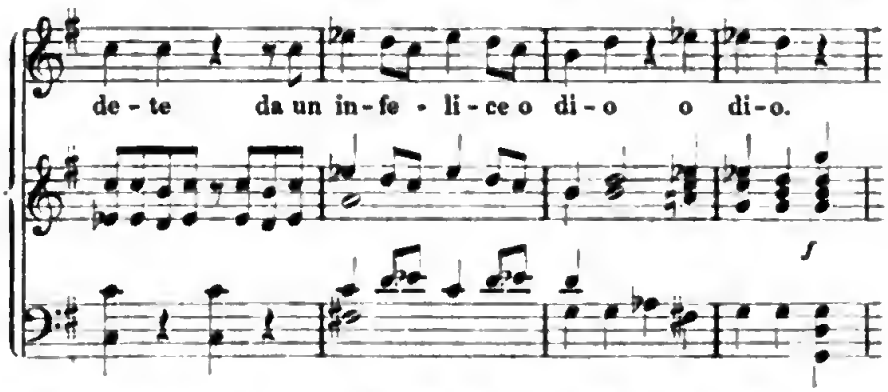
Die Finales (12. 22) des erſten und zweiten Acts ſind Meiſterſtücke; hier, wo die einzelnen Charaktere ſich nebeneinander bewegen, auf einander wirken, bewähren ſie ſich als lebensfähig. Um ein muſikaliſches Kunſtwerk zu bilden, müſſen bald bedeutende Momente der Handlung oder der Charaktere durch hervortretende Motive charakteriſirt, bald der Grundton der Situation in ein Motiv, das zum leitenden Faden zu dienen geeignet iſt, zuſammengefaßt werden. Aufgabe des Muſikers iſt die Combination und Verarbeitung der einzelnen Elemente zu einem zuſammenhängenden Ganzen, in welchem die Geſetze der muſikaliſchen Compoſition und der dramatiſchen Charakteriſtik unbewußt zuſammenwirken, um das Kunſtwerk dadurch daß es muſikaliſch vollendet iſt zum wahren Ausdruck der dramatiſchen Handlung zu machen. Der Meiſter bewährt ſich in der Tiefe, mit welcher er das Ganze erfaßt, in der Feinheit, mit welcher er die Anſprüche des Einzelnen auf Selbſtändigkeit abmißt, in der Kraft und Wahrheit, mit welcher er ſeinen Geſtalten Leben verleiht. In allen dieſen Beziehungen bewährt ſich hier ſchon Mozarts Genie. Wo wenige Perſonen, wo ſie mehr neben einander auftreten, iſt die Charakteriſtik der einzelnen ſchärfer, detaillirter; je verwickelter die Beziehungen der Perſonen zu einander werden, um ſo ſorgfältiger iſt die muſikaliſche Gruppirung, die wie in einem architektoniſchen Aufriß das Verhältniß der Einzelnen überſichtlich macht. Die einzelnen Motive ſind ſprechend, dabei aber ſo vielfacher Nuancirung fähig, daß oft ein mehrfach gebrauchtes Motiv in einer neuen Combination ſo wirkſam erſcheint, als ſei es hier erſt an ſeinem wahren Platz. Dazu kommt endlich die Geſchicklichkeit durch das richtige Verhältniß der größeren Glieder zum Ganzen zu ſpannen und zu ſteigern.

In der Behandlung der Singſtimmen zeigt ſich völlige Meiſterſchaft auch in vielſtimmigen Sätzen. Die einzelnen Stimmen bewegen ſich frei, ſelbſtändig und charakteriſtiſch; wo ſie harmoniſch zuſammengehen, wo ſie in Gruppen einander gegenüberſtehen, iſt mit feinem Tact angeordnet, und die verſchiedenartigen Mittel der Kunſt den polyphonen Geſang zu beleben ſind mit Gewandtheit und mit richtiger Einſicht in das Weſen dieſer Kunſtgattung angewendet.

Die Formen der opera buffa, ihre Weiſe der Darſtellung und Charakteriſtik ſind in den weſentlichen Zügen beibehalten und mit Freiheit behandelt. Das parlando während das Orcheſter ein Motiv durchführt, das Wiederholen einer kurzen Phraſe in immer zunehmender Steigerung, die komiſchen Effecte durch raſches Sprechen, plötzliches Abbrechen, ſtarke Contraſte verſchiedener Motive u. dgl. m. ſind die auch hier nicht ohne einzelne Züge von eigenthümlicher Erfindung angewandten Mittel. Mozarts künſtleriſche Eigenthümlichkeit offenbart ſich aber hauptſächlich darin, daß er die komiſchen Figuren nicht zu völligen Karikaturen macht, und wo Gefühl, eine ernſtere Seelenſtimmung, oder Anmuth und Grazie darzuſtellen iſt, da erhebt er ſeine Charaktere regelmäßig in eine höhere Sphäre als in welche der Dichter ſie verwieſen hat.

Verdiente in den früheren Opern die Geſchicklichkeit in der Handhabung der überlieferten Form große Anerkennung, ſo macht ſich hier auch die Erfindung in bedeutender Weiſe geltend. Der Reichthum an ſchönen charakteriſtiſchen, wohl gegliederten und abgerundeten Melodien iſt eben ſo überraſchend, als der organiſche Zuſammenhang, in welchem ſie nicht bloß geſchickt zuſammengeſtellt, ſondern als innerlich zuſammengehörige ineinander gearbeitet erſcheinen. Als künſtleriſche Motive ſind ſie ebenſowohl den verſchiedenſten Nuancen des Ausdrucks zu entſprechen, als der Verſchmelzung mit anderen Elementen zu einem gegliederten Ganzen fähig. Dieſe Fruchtbarkeit der Motive tritt natürlich am meiſten hervor, wo mit der Verwickelung der Handlung auch die Beziehungen der muſikaliſchen Elemente zu einander complicirter werden; es iſt bewundernswürdig, wie Mozart die Motive in ihrer anfänglichen Geſtaltung charakteriſtiſch und ausbildungsfähig zu erfinden vermag. Ein Motiv aus dem vorletzten Allegro des erſten Finale





wird Jeden an ein faſt gleiches aus dem erſten Finale des Figaro erinnern[25]. Vergleicht man aber was an beiden Orten aus dem einfachen Motiv gemacht iſt, ſo wird man wohl ſehen, daß die erfinderiſche Kraft ſich nicht in der Combination der Noten zum Motiv erſchöpft. Wie überlegen ſich aber auch die ſpätere Oper zeigt, ſchon in der früheren iſt der Wechſel in der harmoniſchen Behandlung, in der Verbindung mit anderen Motiven, in der Steigerung durch Imitation mehrerer Stimmen ſehr ſchön und läßt nichts zu wünſchen übrig. Endlich darf man den Melodien dieſer Oper mit allem Recht nachrühmen, daß ſie, wie die ganze geiſtige Auffaſſung, durch Adel und Feinheit hoch über dem Gewöhnlichen ſich erheben; die Anmuth und Friſche, kurz die Schönheit derſelben iſt ſchon die eigenthümlich Mozartſche.

Auf einem ganz andern Standpunkt als in der opera seria ſteht auch das Orcheſter. Die Inſtrumente treten in ihrer Eigenthümlichkeit hervor, die Wirkungen der Klangfarben ſind als Mittel der Charakteriſtik fein und geſchickt benutzt. So iſt in der Cavatine Sandrina's (22) die Wirkung der Oboe und des Fagotts im Gegenſatz gegen die Violinfigur auf die Individualität der Inſtrumente ſchön berechnet, in der Arie Ramiro's (18) iſt das Fagott eigenthümlich angewendet; im erſten Finale tritt höchſt überraſchend ein Oboenſolo ein — der Münchner Oboiſt Secchi wird als vorzüglich gerühmt[26]. Auch die Hörner ſind, oft nur in wenigen Tönen, ganz ihrer Klangfarbe gemäß benutzt; zweimal (13. 26) auch vier Hörner, beidemal in einer Molltonart, bei leidenſchaftlicher Bewegung, angewendet. Wichtiger als einzelne Züge der Art iſt die veränderte Stellung des Orcheſters in dem muſikaliſchen Kunſtwerk. Es dient nicht mehr als Begleitung in dem Sinne, daß

25 Ein paar minder bedeutende Anklänge an Figaro finden ſich auch ſonſt.
26 Rudhart Geſch. d. Oper zu München I S. 159.

es die Singstimme trägt und hält und die zur Erholung der Sänger nothwendigen Pausen ausfüllt, es ist nicht mehr nur des Gesanges wegen da, sondern wirkt mit ihm für das Ganze, übernimmt es das, was der Gesang allein nicht vollständig darstellen kann, zu ergänzen, im Detail auszuführen; seine Bethätigung der Art und dem Grade nach wird nicht durch das Bedürfniß des Sängers, sondern durch die Bedingungen eines künstlerischen Ganzen bestimmt. Diese Selbständigkeit des Orchesters dem Gesang gegenüber hat eine veränderte Organisation desselben zur Folge, es muß in seinen einzelnen Elementen selbständig werden, damit jedes an seinem Ort und zu seinem Theil zum Ganzen mitzuwirken im Stande sei. Als ein einzelnes Beispiel kann die Behandlung der Bässe dies klar machen. Erscheinen sie früher meistens nur als nicht entbehrliches Fundament der Melodie, oft schwerfällig und ohne Bedeutung für sich, so zeigen sie hier, ohne ihren Charakter als Grundlage der harmonischen Durchbildung aufzugeben, eine selbständige Bewegung; sie sind nicht mehr bloß Träger der übrigen Masse, sie setzen sie durch ihre lebendige Kraft in Bewegung und geben zu ihrer Gestaltung den Impuls. Und in diesem Sinne ist selbständiges Leben und Bewegen in gegenseitiger Wechselwirkung in das gesammte Orchester gebracht.

Neben so bedeutenden Vorzügen macht sich ein durchgehender Mangel fühlbar, die im Zeitgeschmack, wie in dem jugendlichen Alter des Componisten begründete zu große Länge der meisten Meisterstücke, und namentlich der Arien. Neben dem Einfluß der breiten Formen der opera seria, und dem Gefallen des Publicums am bloßen Hören der Musik gewahrt man, daß Mozart die sichere Selbstkritik noch nicht zu üben verstand, welche alles Ueberflüssige, auch wenn es an sich gelungen ist, dem Ganzen opfert.

Man begreift leicht, daß die Oper 1775 in München, wo sie von den Künstlern, für welche sie geschrieben war, und in reicher Ausstattung vor einem Publicum, das noch unter dem traditionellen Einfluß Italiens stand gegeben wurde, ganz außerordentlich gefiel, da sie selbst über die vortrefflichsten gleichzeitigen komischen Opern ein entschiedenes Uebergewicht behauptet. Wenn sie dagegen in Frankfurt 1789, wie Nissen (S. 289) berichtet, gar nicht ansprach, so mochte die ungeschickte deutsche Bearbeitung, vielleicht auch die Ausführung dazu beitragen; die Hauptsache war gewiß der durch die französischen Operetten und Mozarts Entführung veränderte Geschmack des Publicums.

11.

Mozart's Re pastore.

Die letzte Oper in dieser Reihe ist die zu Ehren des Erzherzogs Maximilian in Salzburg 1775 componirte Festoper Il re pastore nach dem Text von Metastasio (208 S.).

Das Personenverzeichniß lautet:

Alessandro, re di Macedonia.
Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.
Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.
Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.
Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Der Inhalt ist in der Kürze folgender[1].

Alexander, nachdem er Sidon erobert und dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen hat, beschließt den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[2], auf den Thron zu erheben. Dieser, als kleines Kind von einem treuen Anhänger bei der Entthronung seines Vaters in Sicherheit gebracht, ist unter dem Namen Aminta als Schäfer aufgewachsen. Beim Beginne des Stücks finden wir ihn unter seinen Heerden, wie Elisa, seine Geliebte, ihm die frohe Botschaft bringt, daß ihre Mutter endlich ihre Liebe begünstigen und den widerstrebenden Vater zu ihrer Vereinigung bewegen wolle. Kaum hat sie ihn verlassen, als Alexander von Agenore geleitet auftritt, um sich selbst zu überzeugen, ob auch Aminta durch königlichen Sinn sich des Thrones würdig bezeige; er besteht durch seine tugendhafte Mäßigkeit die Probe. Während er seine Heerde tränkt, tritt Tamiri, Strato's Tochter, als Hirtin verkleidet auf; Agenore, der zurückgeblieben ist, preist ihr Alexanders Großmuth und verspricht ihn für sie zu gewinnen. Die Versicherung seiner treuen Liebe beruhigt sie; bei Elisa verborgen, will sie seiner Antwort harren. Elisa bringt Aminta hoch erfreut nun auch die Einwilligung des Vaters; als sie im Begriff sind sich zu ihm zu begeben, überreicht Agenore Aminta die Königskrone, macht ihn mit seiner Herkunft bekannt, und entbietet ihn zu Alexander. Die Liebenden geloben sich aufs Neue feste Treue.

1 Metastasio führt Justin (XI, 10) und Curtius (IV, 3 f.) an, welche erzählen daß Alexander in Sidon einen entfernten Sproß des Königshauses, Abdalonymus, der in Armuth als Gärtner lebte, auf den Thron gesetzt habe, dessen er durch schöne Gestalt und edlen Sinn würdig gewesen sei.

2 Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit welcher Metastasio diesen übelklingenden Namen (un nome ipocondriaco, vermied. Vgl. opp. post. II p. 12. 35.

Im zweiten Act kommen Eliſa und Tamiri ins Lager Alexanders, um ihre Geliebten zu ſehen. Tamiri, die ihre Furcht nicht beſiegen kann, zieht ſich wieder zurück; Eliſa ſucht vergebens Aminta zu ſprechen, indem Agenore ſie belehrt, daß Aminta als König mit wichtigeren Dingen beſchäftigt ſei, ſowie er dieſen, der ungeduldig Eliſa aufſuchen will, mit ſchuldiger Ehrerbietung über ſeine Pflichten als Herrſcher unterrichtet. Endlich erſcheint Alexander, dem Aminta Dank und Huldigung darbringt und zugleich die tugendhafteſten Vorſätze für ſeine Regierung ausſpricht. Als Alexander ſeinen Kummer äußert, daß Tamiri ſich ſeinen Wohlthaten entzogen habe, benutzt Agenore den günſtigen Augenblick und erklärt, daß ſie in der Nähe ſei. Zu ſeinem Schrecken entſchließt ſich Alexander ſie mit Aminta zu vermählen. Allein in dem Gedanken, daß er ſein Glück dem der Tamiri opfern müſſe, beredet er auch den lebhaft widerſtrebenden Aminta Eliſa zu entſagen. Ehe noch Aminta völlig aufgeklärt iſt, kommen Eliſa und Tamiri, und da ſie beide verwirrt und ſtumm finden, glaubt jede von dem Geliebten verrathen zu ſein.

Zu Anfang des dritten Acts erklärt Aminta nach ſchweren Zweifeln dem Agenore, er ſei entſchloſſen ſeine Pflicht zu erfüllen, er gehe zu Alexander, deſſen Wohlthat er nicht zurückweiſen könne, wenn er von ihm die Krone annehme. Dies berichtet Agenore der Eliſa, die aber an Aminta's Treue nicht zweifeln kann; vergebens ſucht er ſie zu überzeugen, daß ſie aus Liebe zu Aminta dem Geſchick ſich fügen müſſe. Seine eigene Standhaftigkeit wird noch auf eine ſchwere Probe geſtellt, als Tamiri ihn mit Vorwürfen überhäuft, daß er ſie um Aminta's willen verlaſſen habe, doch bleibt er bei allen Prüfungen feſt.

Vor Alexander, der die Vermählung vollziehen will, erſcheinen nun Tamiri, welche ihm erklärt daß ſie Agenore liebe und auch eines Thrones wegen ihm die Treue nicht brechen werde, dann Eliſa, welche die Anſprüche, die ſie auf Aminta's Herz habe geltend macht, endlich Aminta im Schäfercoſtum, der Alexander die Krone zurückgiebt, weil er um ihretwillen auf Eliſa's Liebe zu verzichten nicht vermöge. Von ſoviel Edelmuth und Treue gerührt vereinigt Alexander die Liebenden, beſtätigt Aminta als Herrſcher von Sidon und verſpricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Metaſtaſio hatte dieſe Oper im Jahre 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Cavalier geſchrieben[3]; er hatte für geziemende Kleidung, für Tugend und Edelmuth aller Perſonen geſorgt[4]. Seine Mühe beim Einſtudiren wurde vergolten[5]; die Muſik von Bono war vortrefflich[6], Decorationen und Coſtumes glänzend, die adelichen Darſteller machten ihre Sachen herrlich und Beifall und Belohnung

3 Metaſtaſio opp. post. II p. 34 f.
4 Vgl. Grimm corresp. litt. VI p. 17 f.
5 Metaſtaſio opp. post. II p. 33.
6 Metaſtaſio a. a. O. p. 31.

blieben nicht aus[7]. Kein Wunder daß er sein Stück Farinelli als passende Festoper empfahl[8]; wirklich ist es später sehr oft componirt worden[9].

Um die Oper als Festoper zu gebrauchen hatte man sie in Salzburg abgekürzt. Der zweite und dritte Act wurden in einen zusammengezogen, wobei nicht allein der Dialog stark beschnitten, sondern auch mehrere Arien herausgeworfen waren, ohne daß der Text dadurch erheblich litt. Außerdem sind kleine Abänderungen, auch einige Zusätze gemacht, die das Wesentliche nicht berühren. So ist an die Stelle der ersten Arie des Aminta (A. I sc. 2) eine andere mit einem begleiteten Recitativ gemacht, auch vor dem Duett am Ende des ersten Acts ein begleitetes Recitativ des Aminta eingeschoben. Endlich ist statt des kurzen Schlußchors eine Art Finale, in welchem Solo- und Tuttistellen abwechseln, hinzugedichtet. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[10], Aminta wurde von dem Castraten Consoli gesungen; sonst wissen wir nichts Näheres weder über die Besetzung noch über die Aufführung.

Mozarts Composition, deren Originalpartitur in zwei Bänden von 284 Seiten erhalten ist, läßt die Spuren der Reife in Erfindung und Technik, welche in der finta giardiniera so überraschend hervortraten, nicht verkennen, allein die überlieferten Formen wirken ungleich mehr hemmend ein. Von eigentlich dramatischer Charakteristik, wahrer Leidenschaft ist nirgends die Rede; das Ganze ist, wie man es bei Festopern liebte, in concertmäßiger Weise gehalten. Auch die Salzburger Sänger scheinen anstatt außergewöhnlicher Leistungen vielmehr die einmal geläufigen Formen vorgezogen zu haben.

Am deutlichsten tritt dies in der Tenorpartie des Alessandro hervor. Drei Arien, deren allgemeine tugendhafte Betrachtungen wenig musikalisch sind, zeigen noch die Weise der Bravurarie, das lange Ritornell, die Bravurpassagen, den Triller zum Schluß, die übliche Cadenz. Im Einzelnen tritt daneben das Bestreben die Form umzubilden allerdings hervor, der zweite Theil erscheint als ein zweites Motiv, die Passagen durch die harmonische Behandlung, durch das

7 Metastasio a. a. O. p. 34, vgl. p. 4.

8 Metastasio a. a. O. p. 30.

9 Z. B. von Sarti 1752; Jomelli 1755; Hasse, Gluck (Metastasio lett. V p. 35) 1756; Guglielmi 1767.

10 Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angerathen (opp. post. II p. 31).

Eingreifen der Begleitung intereſſanter gemacht und feſter eingereiht. Die Melodien ſelbſt ſind beſſer gebauet und gegliedert, ſie haben mehr muſikaliſche Subſtanz und Gehalt; die Begleitung faßt einzelne Elemente der Hauptmelodien ſelbſtändig auf und ſtellt dadurch einen feſteren Zuſammenhang her. Der Text der erſten Arie (4) hat zu einer damals beliebten Malerei Veranlaſſung gegeben; Blitz, Donner und Regen werden vom Orcheſter angedeutet, aber ohne daß die Malerei ſich in den Vordergrund drängte. Die zweite Arie (9) hat ein Intereſſe durch die obligate Behandlung der Blasinſtrumente, von denen die Flöte in Paſſagen mit dem Sänger wetteifert; Joh. Bapt. Becke (geb. 1743) der nach Studenten- und Soldatenjahren ſich unter Wendling zum ausgezeichneten Flötiſten ausgebildet hatte, war von München zu dieſen Aufführungen berufen worden. Die dritte Arie (13) ſpricht in conventionell ſerioſem Stil eine tüchtige Würde aus.

Mehr individuelle Charakteriſtik zeigen Aminta und Eliſa. Zu Anfang macht ſich das für Feſtopern beliebte paſtorale Element geltend. Die Ouverture, welche aus einem Satz (Molto Allegro) beſteht, leitet durch eine anmuthige paſtorale Melodie unmittelbar die erſte Arie des Aminta (1) ein. Dieſe, ein einfaches Hirtenlied durch die Bewegung des Sechsachteltacts, die Begleitung, in welcher Flöten und Hörner hervortreten, charakteriſirt, iſt ein wohllautendes, hübſches Muſikſtück. ſtück. Um den Sänger zufriedenzuſtellen — der Sopraniſt Conſoli aus München war für dieſe Rolle engagirt — iſt ihm darauf eine echte Bravurarie (3) gegeben, deren neuer Text (*a*) mit anderen Worten daſſelbe ausdrückt, was Metaſtaſio geſagt hatte (*b*)

a	*b*
Aer tranquillo e di sereni,	Sò che pastor son io,
freschi fonti e verdi prati	nè cederei finor
sono i voti fortunati	lo stato d'un pastor
della greggia e del pastor.	per mille imperi.
Che se poi piacesse ai fati,	Se poi lo stato mio
di cambiar gl' offici miei,	il ciel cangiar verrà,
avran cura allora i dei,	il ciel mi fornirà
di cambiarmi e mente e cor.	d'altri pensieri.

In der allgemeinen Anlage, der Theilung in ein brillantes Allegro aperto (C) und ein zierliches Grazioso (3/8), wie in den Einzelheiten zeigt ſich der alte Zuſchnitt, und doch iſt alles freier, gehaltreicher, trotz der Zerſtückelung innerlich zuſammenhängend, daß man einen neuen Geiſt durch dieſe veralteten Formen weben ſieht. Ganz frei von den Feſſeln

derſelben iſt die letzte Arie des Aminta (10), in welcher dieſer erklärt ſeiner Liebe treu bleiben zu wollen. Sie hat die Form des Rondo; das Hauptthema kehrt, durch eine Zwiſchenmelodie zweimal abgelöſt, dreimal wieder und wird durch eine Coda abgeſchloſſen. Hier iſt einfache ausdrucksvolle Cantilene, deren volle gereifte Schönheit durch eine — wohl für Brunetti geſchriebene — Solovioline, welche in derſelben einfachen, ſangbaren Weiſe concertirt, gehoben wird. Das gedämpfte Saitenquartett hält zu dem Hauptthema eine leisbewegte Figur feſt; die Blasinſtrumente — 2 Flöten, 2 engliſche Hörner, 2 Fagotts und 2 Hörner — ſind ſelbſtändig, dem Charakter des Tonſtücks gemäß fein und zart behandelt.

Die erſte Arie der Eliſa (20) vereinigt in eigenthümlicher Weiſe den paſtoralen Charakter mit dem der Bravurarie: die vornehme Dame malt ſich das Glück aus, neben dem geliebten Aminta als Hirtin zu leben. Die herkömmliche Grundform iſt mit Geſchick modificirt, in den einzelnen Motiven ſpricht ſich eine faſt ſpielende Anmuth ſo friſch und graziös aus, daß man dieſe Arie ſpäteren Concertarien Mozarts wohl an die Seite ſtellen kann. Strenger in der alten Form iſt die zweite Arie (8); die Situation ließ einen unmittelbar friſchen, kräftigen Ausdruck nicht zu, ſo begnügte ſich Mozart ein wohlklingendes und wirkſames Muſikſtück zu ſchreiben.

Das Duett zwiſchen Eliſa und Aminta am Schluß des erſten Acts (7) iſt leicht und gefällig, durch gewandte Behandlung der Stimmen, die einander imitiren, ſich in den Paſſagen ablöſen, wie der Erfindung der Motive nach ähnlichen Sätzen früherer Zeit überlegen. Ein hübſcher Einfall iſt es und der Situation entſprechend, das Motiv des Andante mit verändertem Rhythmus im Allegro wieder einzuführen.

Die Partien der Tamiri und des Agenore ſind die von Secondariern, faſt nur Lückenbüßer. Die erſte Arie der Tamiri (6) iſt eine Bravurarie gewöhnlichen Stils, die zweite (11), in der Form eines Rondo, wird durch ihre leichte Gefälligkeit faſt ſoubrettenartig. Auch die erſte Arie des Agenore (5) hat einen der Situation wenig entſprechenden, zierlich gefälligen Charakter. Dagegen iſt die zweite Arie deſſelben (12) pathetiſch, in Moll, die einzige der Art in der Oper. Die unruhige Bewegung charakteriſirt eine vielfach wechſelnde, oft frappante Harmonie, welche die Blasinſtrumente — außer Oboen und Fagotts vier Hörner — durch ſtarke Accente in vollen Accorden beleben. Aber der Charakter des Agenore und der reflectirende Text laſſen ein eigentliches Pathos nicht zu.

Das Finale beſteht aus einem glänzenden vierſtimmigen Tuttiſatz, der ganz oder theilweiſe mehrmals wiederholt wird; dazwiſchen ſind Partien für einzelne Stimmen eingeflochten, in geſchickter Abwechslung und von angenehmer Wirkung.

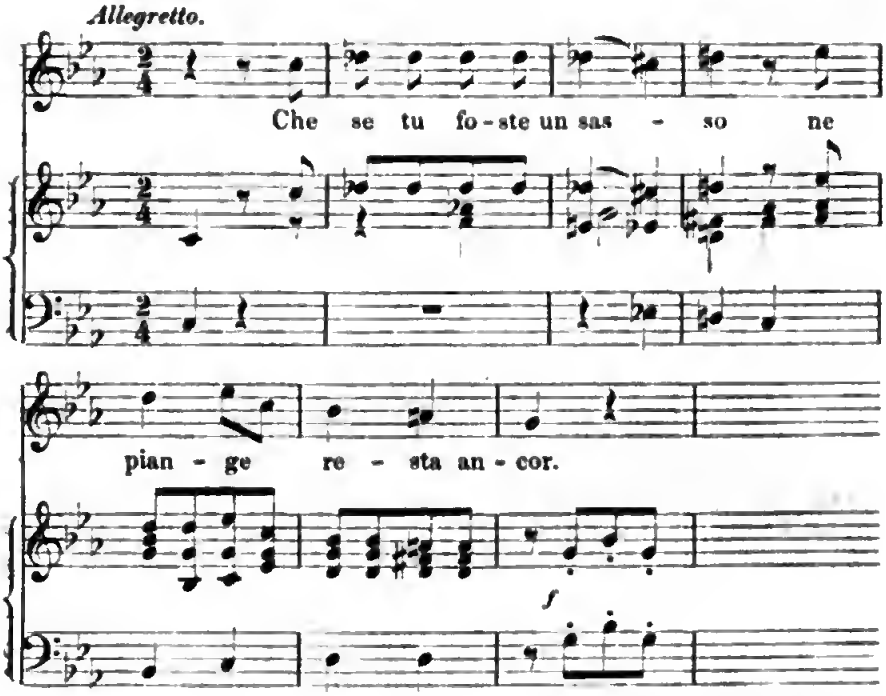
War Mozart darauf bedacht, dem Feſtſpiel durch gefällige Muſik in der Weiſe, wie man ſie damals verlangte, gerecht zu werden, ſo empfand er doch den Zwang der überlieferten Form läſtig und ſuchte, ſoweit es ging, frei zu geſtalten. Das offenbart ſich beſonders in der Begleitung und im Orcheſter, wo ſich überall eine Fülle und Freiheit zeigt, ein ſelbſtändiges Leben regt, von dem früher nur einzelne Anſätze zum Vorſchein kamen. Auch da, wo nach alter Weiſe nur Oboen und Hörner angewendet werden, ſpricht ſich ein beſtimmtes Gefühl für die eigenthümliche Wirkung dieſer Inſtrumente oft in wenigen Tönen aus. Das Orcheſter gewinnt auch hier ſelbſtändige Bedeutung; Mozart ließ ſeine genaue Kenntniß des Orcheſters auch der opera seria zu Gute kommen. Wie beſcheiden auch dieſe Inſtrumentaleffecte erſcheinen, die Thatſache, daß in der ernſten wie in der komiſchen Oper die Inſtrumentalmuſik als gleichberechtigt zum Ganzen mitzuwirken auftritt, iſt ein weſentlicher Punkt in ihrer Entwickelungsgeſchichte.

12.

Einzelne Arien.

Hier müſſen wir noch einen Blick auf eine Anzahl von Arien werfen, welche theils als Einlagen in Opern, theils für Concerte componirt ſind.

Die früheſten derſelben, die beiden Licenzen aus Salzburg (S. 98), ſowie die auf der erſten italiäniſchen Reiſe in Mailand (S. 110 f.) und Rom (S. 120) componirten Arien bedürfen keiner weiteren Erörterung; ſie halten ſich in der gewohnten Weiſe. Doch iſt in der römiſchen Arie Se tutti i mali miei (183 K.) ein Uebergang durch eine enharmoniſche Rückung gemacht, der wohl angemerkt zu werden verdient:



Aus den nächſtfolgenden Jahren ſind keine Arien der Art bekannt, vom Jahre 1775 an aber finden ſich wiederum mehrere in Salzburg componirte, zu denen wahrſcheinlich Aufführungen, theilweiſe mit fremden Sängern, Veranlaſſung gaben. Aus dem Mai 1775 rühren zwei Tenorarien her. In der einen, Aria buffa überſchriebenen (210 K.) macht jemand einem Anderen mit der größten Geläufigkeit Complimente ins Geſicht, während er ihm bei Seite Grobheiten ſagt:

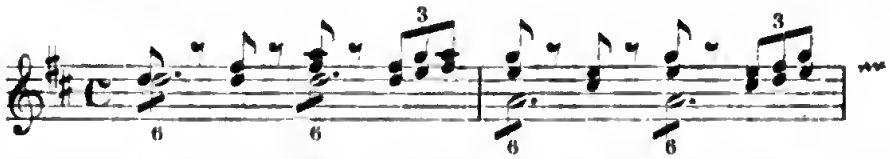
Con ossequio, con rispetto
io m' inchio e mi profondo
a un sapiente si perfetto,
che l'egual non v' è nel mondo.
e l'eguale non verrà —
per l'orgoglio e l'ignoranza e la gran bestialità.

Das Orcheſter führt einen einzigen Satz (Allegro assai zuſammenhängend fort, während die Singſtimme faſt immer parlando in raſcher Bewegung gehalten iſt; die Miſchung einer gewiſſen Würde mit burlesker Zungenfertigkeit iſt ſehr komiſch, das ganze Muſikſtück einfach angelegt, leicht und ſicher durchgeführt. Dieſe Arie hat wegen ihres draſtiſchen Effects nur auf dem Theater vorgetragen werden können, die zweite (209 K.) Si mostra la sorte propizia all' amante wäre für eine Concertarie nicht bedeutend genug. Es iſt die Klage eines

ſchüchternen Liebhabers, aber der Ausdruck ſo wenig pathetiſch, daß ſie nur für eine opera buffa paßt. In der Anlage und Ausführung ganz einfach, mochte ſie als ein gefälliges Geſangsſtück anſtatt eines minder anſprechenden, den Kräften des Sängers angepaßt, eingelegt werden.

Zu einer Einlage in eine opera buffa war offenbar auch die Arie einer Dorina (217 K.) Voi avete un cor fidele beſtimmt, am 26. Oct. 1775 componirt, ein Stück im großen Soubrettenſtil, den ähnlichen aus der finta giardiniera überlegen und denen der Despina in Così fan tutte nicht nachſtehend. Ein Andantino grazioso und ein Allegro, das letzte ziemlich ausgeführt, werden beide wiederholt, dann werden einige Tacte des Andantino wieder aufgenommen, worauf eine ziemlich lange Coda im Allegro den Schluß macht. Die genaue Wiederholung der beiden Haupttheile giebt allerdings der Anlage etwas Steifes, das Einzelne aber iſt friſch, lebendig und ſehr charakteriſtiſch. Der Anflug von gemüthlicher Zärtlichkeit zu Anfang, das ſchelmiſche parlando bei den Fragen, endlich der Eifer bei den Worten Ah! non credo iſt ſo treffend ausgedrückt, das Ganze ſo heiter und neckiſch, daß ſich der Meiſter hier vollſtändig offenbart. Die Motive ſind graziös, die Paſſagen im Allegro zierlich, das Orcheſter ſpielt überall ſelbſtändig und lebendig mit hinein.

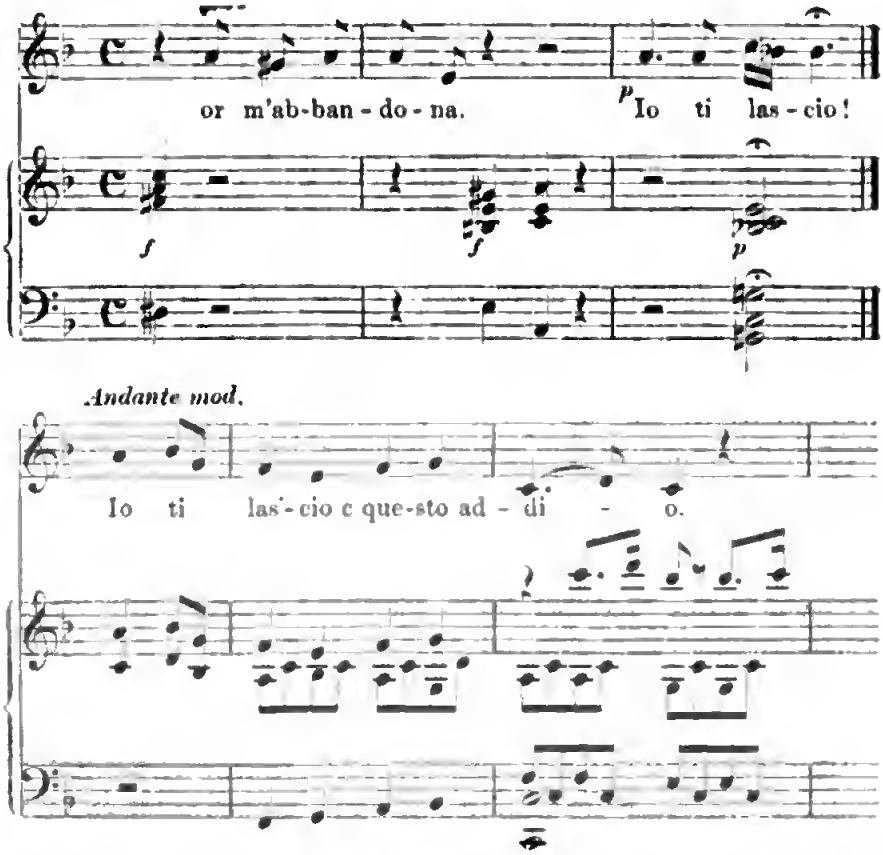
Eine reine Buffoarie fürs Theater, ein ſprechendes Zeugniß für Mozarts komiſches Talent, iſt die Sept. 1776 für Sign. Palmini componirte Tenorarie (256 K.) Clarice cara mia sposa. Ein Capitano ſchwatzt renommiſtiſchen Unſinn, wie er ſeinen Willen auf jede Weiſe durchſetzen werde, während ein Don Timoteo den Fluß ſeiner Rede von Zeit zu Zeit vergebens zu unterbrechen verſucht. Dieſer Redeſchwall ergießt ſich nun »in tempo commodo d'un gran ciarlone« in einer ununterbrochenen Reihe von Triolen, die wie dichte Regentropfen fallen, von denen man im Nu bis auf die Haut durchnäßt wird. Das eintönige parlando iſt nur mit ſoviel melodiſchen Elementen verſetzt als nöthig iſt, um daran zu erinnern, daß hier geſungen und nicht geſprochen wird. Uebrigens führt das Orcheſter ein ſehr einfaches Motiv



in wechſelnden Harmonien, leicht und wie ſkizzenhaft, aber muſikaliſch intereſſant, charakteriſtiſch durch. Selbſt die wenigen im Recitativ da-

zwischen geworfenen Worte des Don Timoteo lassen nicht bloß den Sänger zu Athem kommen, sondern machen durch den Contrast den nächsten Paroxysmus noch komischer.

Eine ebenfalls im Sept. 1776 für einen Altisten Fortini componirte Arie könnte allenfalls fürs Concert bestimmt sein. Mit Recht legte Mozart noch später Werth darauf, denn er bat sich von Wien (12. April 1783) das Rondo für die Altstimme aus, welches er für den Castraten gemacht hatte, der mit der welschen Truppe in Salzburg war. Die Situation ist die gewöhnliche eines trostlosen Liebhabers, der Abschied nimmt. Die Einleitung macht ein nicht sehr langes aber ausdrucksvolles Recitativ. Sehr schön und tief empfunden ist der Uebergang aus demselben in die Arie selbst: es ist der Schmerz, welcher beim Gedanken an den Abschied unwillkürlich aus dem Innersten hervorquillt.



In der Arie werden beide Sätze, Andante moderato und Allegro assai, wiederholt; dann setzt das Andante zum drittenmal ein, steigert sich durch ein Allegretto zum Allegro assai, von dem ein Haupt-

motiv aufgenommen und durch ein effectvolles Crescendo zu einem Halt auf der Septime geführt wird. Da treten noch einmal die Anfangstacte des Andante ein, ſtocken und werden im Allegro raſch abgeſchloſſen. Das Zögern und Schwanken des Liebenden, der ſich zur Trennung gar nicht entſchließen kann, motivirt dieſe Anlage vollkommen. Der einfache, getragene Geſang ohne alle Coloratur, nur mitunter durch ſtarke Accente des Schmerzes unterbrochen, drückt eine tiefe, ruhig gefaßte Empfindung ſchön und edel und ganz dem Charakter der Altſtimme entſprechend aus. Auch die Orcheſterbegleitung iſt ſehr geſchickt ſo geführt, daß ſie den eigenthümlichen Klang der Altſtimme hebt.

In den Briefen aus dem Jahr 1777 und ſpäter iſt wiederholt von einer neuen für Madame Duſchek componirten Scene die Rede[1]. Im Sommer 1777 kam Joſepha Duſchek, eine fertige Sängerin und Klavierſpielerin, als junge, lebhafte Frau in Familienangelegenheiten von Prag zum Beſuch nach Salzburg. Hier begründete ſich die Freundſchaft mit Wolfgang, von der noch öfter die Rede ſein wird. Wahrſcheinlich iſt dies die große Sopranarie der Andromeda (272 K.) Ah, lo previdi, vom Auguſt 1776, eine ſeiner letzten Arbeiten vor der Abreiſe von Salzburg, eine der großartigſten Compoſitionen dieſer Art. Auf ein ausdrucksvolles bewegtes Recitativ folgt ein langes ausgeführtes Allegro, in welchem die hoch erregte Leidenſchaft einer großen und kühnen Seele kräftig lebendigen Ausdruck findet. Der Zorn über einen Elenden drängt ſelbſt den Schmerz über den Verluſt des Geliebten zurück, wie glühendes Erz dringen die Töne in einem breiten Strom leuchtend und vernichtend auf den Verräther ein. Sehr ſchön leitet dann ein Motiv, das ſchon im Orcheſter mehrmals den unterdrückten Schmerz gleichſam im Innern hat reden laſſen, zu einer weicheren Stimmung über: der Schmerz über den verlorenen Geliebten ſpricht ſich in einem ſchönen, lebensvollen Recitativ aus und verklingt in ruhig gefaßter Wehmuth in einer Cavatine, welche die Scene abſchließt. Die pſychologiſche Wahrheit in den einzelnen Zügen, im Verſchmelzen der Uebergänge, in der Einheit des Tons iſt ebenſo bewundernswürdig als die Erfindung und Kunſt in der muſikaliſchen Darſtellung. Bei der Gruppirung, Zerlegung, Wiederholung der contraſtirenden Motive ſind die Momente der pſychologiſchen Entwickelung der Situation für die künſt-

1 Am 15. Dec. 1780 meldete der Vater, Frau Duſchek habe geſchrieben, ſich noch als Schuldnerin wegen der vorigen Arie bekannt und dringend um eine neue gebeten, was er als dermalen unmöglich abgelehnt habe.

lerische Gliederung und Steigerung maßgebend geworden. Vielleicht ist der letzte Satz ein wenig zu lang ausgesponnen; obgleich die lange Anspannung einer heftigen Erregung ein entsprechendes allmähliches Verklingen nothwendig macht.

Das Orchester ist überall das einfache der früheren Arien; von Blasinstrumenten sind außer Hörnern und Fagotts nur Oboen, seltener Flöten, angewendet; bei den Recitativen die Saiteninstrumente allein[2].

Es ist bezeichnend für die Richtung jener Zeit, daß bei so vielen Vocalcompositionen das Lied fast gar nicht vertreten ist, das wohl in Salzburg wenig gepflegt wurde; Virtuosen hielten es unter ihrer Würde, theilnehmende Dilettanten gab es schwerlich. Fünf sehr einfache Lieder mit Klavierbegleitung aus der früheren Salzburger Zeit (147—151 K.) haben mehr Zopfartiges als andere Compositionen und interessiren am ehesten durch die Texte von Günther und Canitz, welche Mozart sich ausgesucht hat.

13.

Die Kirchenmusik.

In Salzburg war Mozart in den Jahren seiner Entwickelung nicht als Operncomponist, sondern nach anderen Richtungen hin thätig, welche durch die Verhältnisse seiner Vaterstadt bedingt waren. Hieher gehört zunächst die Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik war in Salzburg seit langer Zeit gepflegt und namentlich vom Erzbischof Sigismund mit Sorgfalt unterhalten; bei seiner strengen weltlichen Zerstreuungen abgeneigten Frömmigkeit wurde sowohl bei den Sängern als dem Orchester vorwiegend der Dienst für die Kirche ins Auge gefaßt. Die Aussicht auf eine mäßige Pension reichte hin um tüchtige Künstler trotz der geringen Besoldung für Salzburger Dienste zu gewinnen und zu erhalten. Sigismunds Nachfolger Hieronymus bewährte seine Sparsamkeit auch an der Kapelle, die er durch herrisches Wesen sich persönlich entfremdete; man fand, daß die Salzburgische Musik unter Hieronymus sich eher verschlechtert als ge-

2 Eine Arie, nur mit deutschem Text „Der Liebe himmlisches Gefühl", gedruckt (119 K.) ist eine Bravurarie alten Stils, sicherlich ursprünglich italiänisch und aus früher Zeit.

hoben hatte[1], wenn er gleich auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im Einzelnen manche Verbeſſerungen vornahm[2].

Im Kapellhaus wurden funfzehn Kapellknaben auf Koſten des Erzbiſchofs unterhalten und durch eigene Lehrer ausgebildet. Später traten ſie entweder als Sänger in den Chor oder ſonſt in Hofdienſte ein; wenn ſie ſich ſehr auszeichneten, wurden ſie auch wohl zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien geſchickt und dann als Soloſänger angeſtellt, wie die Salzburger Joſ. Meißner, deſſen Baritonſtimme die Höhe des Tenors erreichte[3], und Felix Winter, Tenoriſt. Früher waren auch Caſtraten angeſtellt. Erzbiſchof Sigismund ließ dieſelben abſterben ohne andere anzuſtellen; dagegen ſchickte er die Tochter des Domorganiſten, Maria Magd. Lipp, um ſie als Sängerin ausbilden zu laſſen nach Italien, welche nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 als Hofſängerin angeſtellt wurde und ſich bald darauf mit dem jüngſt nach Salzburg gekommenen Michael Haydn verheirathete. Im Jahre 1778 nahm Erzbiſchof Hieronymus auch wieder einen Caſtraten Ant. Ceccarelli in ſeine Dienſte, der ein Sänger von mäßigen Leiſtungen war und ſich als ein Menſch von gemeinem Charakter erwies.

Neben dem Chor war ein für damalige Zeit vollſtändig beſetztes Orcheſter angeſtellt, welchem zur Unterſtützung der Singſtimmen in der Kirche ein Poſaunenchor beigegeben wurde. Außerdem waren zwei Chöre von je ſechs Hof- und Feld-Trompetern und Paukern, die nicht zur eigentlichen Hofmuſik, ſondern zum Futtermeiſteramt gehörten und zwiſchen dem Marſtall und den Lakaien rangirten[4]. Aber es wurde bei ihnen Niemand angenommen, der nicht auch zur Verſtärkung der Saiteninſtrumente gebraucht werden konnte.

Unter Erzbiſchof Sigismund war Ernſt Eberlin (geb. 1716) anfangs Hoforganiſt, dann Kapellmeiſter (1750—1762), ein gründlich gebildeter Contrapunktiker und ſo fruchtbarer Componiſt namentlich

1 [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzbisthums Salzburg S. 255. Vgl. Burney Reiſen III S. 260 f. Schubart Aeſthetik S. 157.

2 Vgl. „Nachricht von dem gegenwärtigen Zuſtande der Muſik Sr. Hochfürſtlichen Gnaden des Erzbiſchofs zu Salzburg im Jahre 1757“ in Marpurgs krit. Beitr. III S. 183 ff., vermuthlich von L. Mozart. Manche Notizen bietet der Mozartſche Briefwechſel. Ben. Pillweins Lexiken ſalzburgiſcher Künſtler (Salzburg 1821) iſt für die Muſiker oberflächlich, ebenſo die Biographien ſalzburgiſcher Tonkünſtler (Salzburg 1845).

3 Schubart Teutſch. Chron. 1775 S. 408. Dreßler Theaterſchule S. 42. Sein Geſchmack und beſonders ſein Vortrag des Pathetiſchen wird ſehr gerühmt.

4 J. E. Altenburg Anleitg. zur heroiſch-muſik. Trompeter- u. Pauker-Kunſt (Halle 1795) I S. 26 f.

für die Kirche, daß man ihn „den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Componisten Scarlatti und Teleman an die Seite stellen konnte". Indessen wurden seine Werke über den Umkreis von Salzburg hinaus wenig bekannt. An seine Stelle trat Giuf. Lolli aus Bologna, früher Tenorist, seit 1748 Vicekapellmeister, dann Kapellmeister (1762—1777), welcher Oratorien, Messen und andere Kirchencompositionen, nicht von großer Bedeutung, geschrieben hat. Im Jahr 1772 wurde Domen. Fischietti als Titularkapellmeister angestellt. Er war ein Neapolitaner (geb. 1729), schrieb eine Reihe komischer Opern, z. B. Il Signor Dottore, la ritornata di Londra, la fiera di Sinigaglia[5] und kam als compositore und maestro di musica der Operngesellschaft von Jos. Bustelli 1765 nach Dresden[6], wo er im folgenden Jahr als Kirchencomponist angestellt wurde[7]. Da er wenig leistete, entließ man ihn dort gern im April 1772[8]. Seine Oper Il mercato di Malmantile war 1763 in Maggerbill zu Ehren der Gräfin Palfy, der Schwester des Erzbischofs Hieronymus, aufgeführt, womit vielleicht seine Berufung nach Salzburg zusammenhing. Hier scheint er auch mehr versprochen als producirt zu haben, in den Mozart'schen Briefen wird wiederholt darüber gespottet.

Als Lolli 1762 zum Kapellmeister und Leopold Mozart an seine Stelle zum Vicekapellmeister befördert war, wurde Joh. Michael Haydn[9] (1737—1806), der jüngere Bruder Josephs, auf die Empfehlung eines Neffen vom Erzbischof Sigismund von Großwardein, wo er seit 1757 Kapellmeister war, als Concertmeister und Orchesterdirector berufen. Der persönliche Verkehr zwischen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Neigung bei einem Glas Bier oder Wein zu sitzen, welche dem nüchternen und strengen Mozart um so tadelnswerther erschien, als er ihm vorwarf, daß er darüber die Erfüllung seiner Amtspflichten vernachlässige. „Wer meinst du wohl" schreibt er an Wolfgang (29. Dec. 1777) „ist Organist bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lachte. Das ist ein theurer Organist; nach jeder Litaney saust er ein Viertel Wein, zu den übrigen Diensten schickt er den Lipp, der will auch saufen". — (29. Juni 1778): „Nachmittags spielte Haydn bei der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbischof zugegen war) die Orgel, aber so erschröck-

5 Rudhart Gesch. d. Oper zu München I S. 142. 147.
6 Hiller wöch. Nachr. I S. 53.
7 Fürstenau Beitr. S. 161. 8 Fürstenau a. a. O. S. 164.
9 [Schinn und Otter] Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzb. 1808.

lich daß wir alle erſchracken. Es war aber nur ein kleiner Rauſch, der Kopf und die beiden Hände konnten ſich gar nicht miteinander vergleichen. — — Haydn wird ſich in wenig Jahren die Waſſerſucht an Hals ſaufen, oder wenigſtens, da er itzt ſchon zu allem zu faul iſt, immer fauler werden, je älter er wird“[10]. Auch der Lebenswandel der Frau Haydn muß Anſtoß gegeben haben; Wolfgang ſpottet in einem Briefe an Bullinger (7. Aug. 1778): „Es iſt wahr, die Haydn iſt kränklich; ſie hat ihre ſtrenge Lebensart gar zu ſehr übertrieben; es giebt aber wenige ſo! — mich wundert daß ſie durch ihr beſtändiges Geißeln, Peitſchen, Ciliciatragen, übernatürliches Faſten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht ſchon längſt verloren hat“. So mochte L. Mozart ſowohl für ſich als für ſeine Kinder einen näheren Verkehr mit dieſem Hauſe um ſo weniger zuträglich finden, da ihm auch Haydns äußerliches Benehmen nicht zuſagte. „Den möcht ich in Italien mit den Wälſchen reden hören!“ ſchreibt er (4. Dec. 1777) „da werden ſie gewiß ſagen: questo è un vero Tedesco!“[11] Mögen perſönliche Reibungen und Eiferſüchteleien, wie ſie in kleinen Verhältniſſen leicht entſtehen, vielleicht Einfluß gehabt haben auf dieſe ungünſtige Beurtheilung Michael Haydns; jedenfalls trifft die Ungunſt nicht den Künſtler. Zwar meinte L. Mozart, als Mich. Haydn 1787 eine Oper Andromeda e Perseo componirt hatte, zu einer Theatralmuſik habe er kein Genie und die Arien für die Hauptperſon ſeien wie für einen Kapellknaben gemacht. Aber die Zwiſchenactsmuſik zur Zaire, welche Haydn 1777 geſchrieben hatte, lobte er dem Sohn außerordentlich und charakteriſirte ſie ausführlich, ſchrieb ihm auch, daß der Erzbiſchof ihm die Ehre angethan bei Tafel zu ſagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn ſo etwas zu machen im Stande ſei, er ſollte anſtatt Bier nichts als Burgunder trinken, und ihm als Belohnung — 6 Kronthaler habe auszahlen laſſen (1. Oct. und 9. Oct. 1777). Aber wenn er ihm ſagt „Hr. Haydn iſt ein Mann, dem du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt“, (24. Sept. 1778), ſo hat er ſeine Kirchenmuſik im Sinne, und dieſe ſchrieb ſich Wolfgang zu ſeinem Studium ab. Von Wien aus erbittet er ſich (4. Jan. 1783) „auf klein Papier, blau eingebunden Contrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabei[12]“, und ſchreibt kurz darauf

10 Aehnlich äußert ſich K. R[isbeck] Briefe e. reiſ. Franz. I S. 357. Später war Mich. Haydn bekanntlich außerordentlich fleißig.

11 Wolfgang ſagt von Schweizer (3 Dec. 1777) er ſei „trocken und glatt wie unſer Haydn, nur daß die Sprache ſeiner iſt“.

12 Dies Buch (erwähnt Cäcilia IV S. 290 f.) enthielt nach einer Notiz von Al. Fuchs, von Mozarts Hand in Partitur geſchrieben:

(12. März 1783): „Das Tres sunt (M. Haydns) muß von meiner Hand in Partitur geſchrieben ſein". Er ließ ſich dieſe Sachen für die ſonntäglichen Aufführungen bei van Swieten ſchicken und erbat ſich für dieſelben auch die neueſten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion" ſchreibt er (12. März 1783) „möchte gar zu gern hören laſſen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beyfall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae". Im Nachlaß Mozarts finden ſich auch noch zwei Fugen Pignus futurae gloriae aus Litaneien M. Haydns von Mozarts Hand abgeſchrieben. (Anh. 239. 240 K.)

Erſter Domorganiſt war ſeit 1751 Anton Cajetan Adlgaſſer (1728—1777), ein Schüler Eberlins und vom Erzbiſchof zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Italien geſchickt, ein tüchtiger Orgelſpieler und Accompagniſt, deſſen Kirchencompoſitionen auch ſpäter noch in Salzburg aufgeführt und geſchätzt wurden. Weniger bedeutend war der zweite Domorganiſt Franz Ign. Lipp, der Schwiegervater Mich. Haydns.

Die Kapellmeiſter und Organiſten beſchränkten ſich nicht darauf die Aufführungen der Kirchenmuſik zu leiten, ſie ſetzten ihre Ehre darin, daß die für den feierlichen Gottesdienſt nöthige Muſik auch im Weſentlichen ihr Werk ſei. Bei feſtlichen Gelegenheiten waren neue Compoſitionen unerläßlich, aber auch während des laufenden Jahrescurſus ſorgte man für Abwechslung durch neue Muſik. Dieſe ununterbrochene Thätigkeit für die Kirchenmuſik wurde eine vortreffliche Schule für junge Componiſten, welchen es nie an Veranlaſſungen fehlte Compoſitionen zur Aufführung zu bringen und durch Hören und Vergleichen zu lernen. Nicht minder erſprießlich war es für ihre Schulung, daß ſie ſich alſo an feſt ausgeprägte Formen und an das Haushalten mit den dargebotenen,

M. Haydn, *In te domine speravi*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verſchiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

oft beschränkten Mitteln gewöhnen mußten. Die Nachtheile jeder künstlerischen Schule blieben allerdings auch hier nicht aus. Durch den Einfluß überlieferter Gewohnheiten und individueller Manieren, auch wohl der Geschmacksrichtung hochgestellter Personen bildeten sich locale Traditionen aus, welche durch beschränkende Normen auch für das Zufällige die freie Entwickelung hemmten. Solcher Zwang wirkt am drückendsten in kirchlichen Dingen, wo alles, was mit dem Heiligen in Verbindung tritt, selbst das an sich Unbedeutende, als seinem Wesen nach heilig gilt. Immer bleibt der Gewinn jeder Schulung, die Sicherheit der technischen Ausbildung, auch für die Entwickelung des Genies die unerläßliche Grundlage; nur von da aus kann es dahin gelangen, sich von dem was in der Tradition unwahr ist, zu befreien.

Mozart fand die Kirchenmusik, wie die Oper, zu fertigen Formen ausgeprägt vor. Die neapolitanische Schule hatte wie der Oper so auch der Kirchenmusik ihre Ausbildung gegeben, die im Wesentlichen gleichen Impulsen nach derselben Richtung folgte. Den Wendepunkt bildete die Einführung der selbständigen Melodie, welche an und für sich, ohne Rücksicht auf harmonische oder contrapunktische Behandlung, als Ausdruck der Empfindung ihre Bedeutung hatte. Nachdem durch Oper und Cantate diese Weise der Melodienbildung allgemeine Geltung als die natürliche und verständliche Ausdrucksweise der Musik erlangt hatte, bahnte ihr namentlich das Oratorium auch den Weg in die Kirche. Diese Richtung war geeignet in mehr als einer Weise zu subjectiver Einseitigkeit zu führen. Der Charakter einfacher Größe, welcher die vorzugsweise in der römischen Schule, — deren Repräsentant bekanntlich Palestrina ist — ausgebildete Kirchenmusik auszeichnet, beruht wesentlich darauf, daß der Chor der Singstimmen — die Behandlungsweise mag harmonisch oder contrapunktisch, die Darstellung ruhig oder belebt sein — als ein organisches Ganzes gefaßt wird, in welchem sich kein einzelnes Glied als ein an und für sich bedeutendes geltend machen kann. Der Eindruck dieser Musik ist dem des Meeres vergleichbar. Ohne Aufhören wälzt es Woge auf Woge, eine der andern gleich, und doch gewährt dieses scheinbar einförmige Treiben den Anblick wechselnden Lebens, unversiegbarer Kraft, welche sich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampf in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühl der Erhabenheit und Größe erfüllt ohne je zu sättigen oder zu ermüden. Sowie einer Melodie das Vorrecht der Hauptmelodie eingeräumt wurde, mußte die Einigung aller Stimmen zu einem Ganzen beeinträchtigt werden. Einzelne Stimmen, die nun gelegentlich her-

vor- oder zurücktraten, nahmen schon dadurch verschiedene Bedeutung in Anspruch; es konnte aber nicht ausbleiben, daß eine Melodie die herrschende wurde, welche die anderen Stimmen hauptsächlich zu tragen und zu unterstützen hatten. Konnte gleich durch freie Stimmführung auch den begleitenden Stimmen eine gewisse charakteristische Selbständigkeit gegeben werden, so ist doch das Grundprincip wesentlich geändert, seitdem von einer Hauptmelodie und ihrer Begleitung die Rede ist.

Dies trat noch mehr hervor, als auch die Instrumentalmusik Eingang in die Kirche fand. Zunächst wurden Orgel und Posaunen zur Unterstützung und Verstärkung der Singstimmen ohne selbständige Bedeutung verwandt. Als man aber auch die Saiteninstrumente und nach und nach die verschiedenen Blasinstrumente des sich ausbildenden Orchesters in der Kirche gebrauchte, mußte ihnen allmählich in ähnlicher Art die Rolle der Begleitung bei der Kirchenmusik zufallen wie in der weltlichen. Am deutlichsten sprach sich diese Richtung bei dem vom Orchester begleiteten Sologesang aus; aber auch dem Chor gegenüber bildete sich eine orchestrale Begleitungsweise aus, die auf die Behandlung der Gesangpartien Einfluß gewinnen mußte. Die Anwendung der streng contrapunktischen Compositionsweise galt zwar stets als ein Haupterforderniß und vorzüglicher Schmuck der Kirchenmusik; allein auch hier machte sich allmählich eine veränderte Anschauung geltend.

Die Aufgabe der contrapunktischen Behandlung, vollständige Freiheit und Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme und vollkommene Gleichberechtigung aller unter einander, ist nur durch strenge Unterordnung aller unter ein Gesetz und freie Selbstbeschränkung der einzelnen um des Ganzen willen zu lösen; wo dies Ziel erreicht wird, sind geschlossene Einheit und lebendige Bewegung die charakteristischen Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks. Ferner bedingt das Festhalten eines einfachen Grundgedankens in vielseitiger Durchführung die strenge Consequenz, welche dem Kunstwerk feste Einheit und nachdrückliche Bedeutung verleiht. Diese Form der Composition eignet sich also vorzugsweise zum Ausdruck ernster und gewichtiger Vorstellungen; allein es ist auch nur eine Form, die erst durch den Inhalt, mit welchem sie erfüllt, und den Geist, durch welchen sie beseelt wird, Charakter und Bedeutung erhält. Nicht allein in alter Zeit dienten streng contrapunktische Formen außer der Kirche im Madrigal weltlicher Unterhaltung, auch heute werden Canon und Fuge zu komischen Wirkungen drastischer Art, zum dramatisch lebendigen Ausdruck sehr verschiedenartiger Leidenschaften verwendet, und können so elegant ausgeführt werden, daß

der Laie die kunſtvolle Gelehrſamkeit, welche ihn entzückt, gar nicht ahnt. Wiewohl alſo contrapunktiſche Bearbeitung an ſich weder geiſtlich noch kirchlich iſt, ſo konnte doch, je mehr die nichtkirchliche Muſik ſich dieſer ſtrengen Formen entäußerte, um ſo eher der Irrthum ſich geltend machen, daß jene künſtleriſch ſtrengen Formen das Weſen des Kirchlichen ausdrückten und deshalb in der Kirchenmuſik anzuwenden ſeien. Dieſe Identificirung gründlich contrapunktiſcher Arbeit mit kirchlicher Auffaſſung führte zu einer ebenſo äußerlichen Handhabung dieſer Formen, wie der von außen her in die Kirchenmuſik eingedrungenen. Der Gegenſatz, welchen man zwiſchen ſtrenger und nichtſtrenger Darſtellungsweiſe empfand, führte zu einem Compromiß; nach einem gewiſſen Herkommen wurden in den liturgiſchen Texten gewiſſe Theile ſtreng contrapunktiſch, andere frei behandelt. Die Geſtaltung in dieſem Sinne war von örtlichen und perſönlichen Einflüſſen vielfach bedingt, im Ganzen aber iſt die Auffaſſung und Gliederung der kirchlichen Texte durch die neapolitaniſche Schule feſtgeſtellt worden.

Die geiſtige Richtung, welche dieſe Wandlungen der formalen Geſtaltung hervorrief, iſt nicht zu verkennen. Die freie Ausbildung der Melodie gab der ſubjectiven Empfindung in ihren mannigfachſten Nuancen und Steigerungen den entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck, und eine ſich nach dieſer Seite hin entwickelnde Kunſt mußte eine außerordentliche Wirkung üben. Daß man auch die Kirchenmuſik in dieſem Sinn umzugeſtalten ſuchte, war die nothwendige Folge eines neu erwachten Lebens in der Kunſt. Im Künſtler regte ſich das Bedürfniß, religiöſe Empfindungen in voller Kraft und Wahrheit und mit allen Mitteln der Kunſt darzuſtellen; die liturgiſchen Texte riefen den lebhaften Ausdruck tief erregter, bis zur Leidenſchaft geſteigerter Gefühle hervor, ſie boten Gelegenheit zur dramatiſch lebendigen Darſtellung einzelner Situationen; ſelbſt die Pracht des Cultus lud dazu ein, die glänzend ſich entwickelnde Muſik, wie die bildende Kunſt, in den Dienſt des Heiligen zu nehmen. Der Eifer eines neu belebten künſtleriſchen Strebens entſprach dem frommen Sinn, welcher unbefangen das Beſte ſeines Beſitzes und ſeiner Leiſtungen zu heiligen glaubt, indem er es der Kirche darbringt. Fortan beruhete die Heiligkeit und Würde der Kirchenmuſik auf der Kraft und dem Ernſte des genialen Künſtlers. Aber der Gang, welchen die geiſtige Entwickelung jener Zeit beſonders bei den Italienern nahm, rief bald die Gefahren hervor, welche ſtets die von der Tradition ſich befreiende Kunſt bedrohen. Während ſich die Kirche gegen die freier aufſtrebende Kunſt, ſoweit ſie in derſelben ein

wirksames Mittel ihrer Verherrlichung erkannte, tolerant erwies, hielt sie an ihren Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunst an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten, mit Strenge fest. Auf der anderen Seite freute man sich des im schnellen Anlauf Gewonnenen und ließ sich an einer gewissen Freiheit äußerlich damit zu schalten genügen. Verhältnißmäßig rasch tritt ein Formalismus ein, dem Sinne der Italiäner zusagend, welche sich einer in ausgeprägten Formen ausgesprochenen Schönheit zuwenden und diese auch in der Kirchenmusik in der damals allgemein gültigen Weise erstrebten. Was sie suchten, das bot ihnen die Oper; von daher stammt das geistige und künstlerische Element, welches sich in den Formen der Kirchenmusik kund giebt: sie spricht nicht sowohl zum kirchlichen Glauben der Gemeinde, als zum Schönheitsgefühl der musikalisch Gebildeten. Die bestimmten Formen der Oper ohne Weiteres auf die Kirchenmusik zu übertragen verboten schon die liturgischen Formen des Gottesdienstes, denen die Musik sich unterwerfen mußte. Allein man gab den Zusammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmusik, an die Intonation des Priesters sich anschließend, ihre Motive entlehnte, die sie dem altüberlieferten Tonsystem gemäß behandelte, und verzichtete für die Freiheit selbständiger Erfindung auf eine, zumal bei einer dem Cultus dienenden Kunst, schlechthin unersetzliche musikalische Symbolik. Denn entnahm man auch später noch einzelne Motive den Kirchentönen, so hatte das als etwas Vereinzeltes nicht mehr dieselbe Bedeutung, und die Bearbeitung derselben wurde in Sinn und Weise der neuen Richtung ausgeführt. Diese aber strebte der erregten Empfindung und Leidenschaft einen starken, lebhaften, durch subjective Auffassung eigenthümlich gefärbten Ausdruck zu geben und konnte der wachsenden Neigung für das sinnlich Reizende, für anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiet des Kirchlichen nicht widerstehen. Endlich erwies sich die Herrschaft der Gesangskunst auch in der Kirchenmusik mächtig. Die Gewöhnung an den Genuß der vollendeten Virtuosität der Sänger vereinigte sich mit der Vorstellung, daß die dem herrschenden Geschmacke nach vorzüglichsten Leistungen auch die würdigsten für den Dienst des Heiligen seien und dem Glanze des Cultus am besten entsprächen. Wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik dem Wesen nach auf derselben Stufe mit der Opernmusik und mit denselben Mitteln in gleichem Sinne wirkend wie diese.

Mit dem Einfluß, welchen die italiänische Musik durch die Oper und die Virtuosen in Deutschland gewann, drang sie auch in die Kirchen

des katholischen Deutschlands ein und gelangte hier zu völliger Herrschaft. Dabei stellte sich aber ein erheblicher, wenn gleich damals schwerlich empfundener oder zum Bewußtsein gebrachter Unterschied heraus. Die Auffassung und Ausdrucksweise der italiänischen Kirchenmusik war, wenn auch verweltlicht, in ihrem Wesen national, und hatte in den Grundempfindungen und der Art sie auszusprechen, insofern sie mit dem Volk in einem lebendigen Zusammenhang stand, Anspruch auf objective Wahrheit und allgemeines Verständniß. Bei der Uebertragung der fertigen Kirchenmusik nach Deutschland mußten Auffassung und Darstellung als fremde erst durch Vermittelung der künstlerischen Bildung angeeignet werden; was in Italien im Verlauf der nationalen Entwickelung sich ausgebildet hatte, überkam man als bloße Form. Der feine Sinn für das Schöne, für Anmuth und Grazie, die erregbare Leidenschaft der Italiäner konnten nicht mit übertragen werden, das nur äußerlich Angeeignete wurde noch oberflächlicher behandelt als auf dem Boden, auf dem es gewachsen war. Daneben spukte die Schultradition von dem kirchlichen Verdienste der contrapunktischen Arbeit, namentlich der Fuge, und beförderte ein geistlos routinirtes Formelwesen. So vereinigten sich Leichtfertigkeit und Pedanterie, Oberflächlichkeit und Trockenheit, und die Kirchenmusik verfiel rascher und sichtlicher als die Oper. Der Zwiespalt zwischen dem wahren Wesen und der abgelebten Form tritt, je tiefer er liegt, um so bedeutender zu Tage; dazu setzte das weitgehende Bedürfniß nach Kirchenmusik eine Menge mittelmäßiger Kräfte in Arbeit, während bei der Oper schon die Rücksicht auf das Publicum eine Auswahl zu treffen nöthigte. Unter solchen Umständen konnte selbst ein hervorragendes Genie sich nur im Einzelnen auf einem Gebiet auszeichnen, wo durchgreifende Umgestaltungen nur den von dem Geiste der Zeit und des Volkes getragenen Bestrebungen des Einzelnen gelingen[13].

Diese allgemeine Lage der Kirchenmusik wurde an einzelnen Orten durch locale Eigenthümlichkeiten der Liturgie, durch die Geschmacksrichtung der Kirchenvorsteher, durch die Verschiedenartigkeit der Kräfte, mannigfach bedingt und modificirt. Die eigenthümlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart in Salzburg schreiben mußte, deutete er selbst in einem Briefe an Padre Martini (4. Sept. 1776) an[14]:

13 Eine Schutzschrift gegen einseitige Verurtheilung ist Frz. Lorenz Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Bresl. 1866.

14 Vgl. A. M. Z. XXIII S. 683 ff.

Ich lebe hier an einem Ort, wo die Muſik wenig Glück macht, obgleich hieſelbſt, auch nachdem einige fortgegangen ſind, noch ſehr tüchtige Muſiker und beſonders tüchtige Componiſten von gründlichem Wiſſen und Geſchmack ſind. Mit dem Theater ſind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Caſtraten und werden deren ſchwerlich haben, denn ſie wollen gut bezahlt ſein und Freigebigkeit iſt nicht unſer Fehler. Ich unterhalte mich indeß damit, daß ich für die Kammer und die Kirche ſchreibe, und es ſind hier noch zwei ſehr tüchtige Contrapunktiker Haydn und Adlgaſſer. Mein Vater iſt Kapellmeiſter an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe für die Kirche zu ſchreiben ſo viel ich will. Uebrigens da mein Vater ſchon 36 Jahr im Dienſte dieſes Hofes iſt und weiß, daß der Erzbiſchof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern ſieht, ſo nimmt er ſich der Sache nicht allzuſehr an und hat ſich der Literatur zugewendet, die ſchon ohnedies ſein Lieblingsſtudium war. Unſere Kirchenmuſik iſt ſehr verſchieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Meſſe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epiſtel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichſte, wenn der Erzbiſchof ſelbſt das Hochamt hält, darf nicht länger dauern als höchſtens drei Viertelſtunden. Dieſe Art von Compoſitionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Meſſe mit allen Inſtrumenten, Trompeten und Pauken u. ſ. w. ſein. Ach, wären wir nicht ſo entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu ſagen!

Ueber die äußere Einrichtung für die Kirchenmuſik in der Domkirche haben wir noch Nachricht[15]. „Die hochfürſtliche Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor vier Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorſänger ſind. Die große Orgel wird bei einer großen Muſik nur zum Präludiren gebraucht; bei der Muſik aber wird eine der vier Seitenorgeln beſtändig geſpielt, nämlich die nächſte am Altar rechter Hand, wo die Soloſänger und die Bäſſe ſind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel ſind die Violiniſten u. ſ. w. und auf den beiden anderen Seitenorgeln ſind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violen ſpielen, wenn es völlig gehet, mit“[16].

Unter Mozarts Compoſitionen für die Kirche nehmen die Meſſen[17] ſchon nach ihrer Bedeutung für den Gottesdienſt die erſte Stelle ein[18]. Die Gliederung der einzelnen Theile finden wir bei Mozart in der durch die neapolitaniſche Schule ausgeprägten Weiſe feſtgehalten. Die Ab-

15 Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

16 Eine ähnliche Einrichtung verlangt Mattheſon Neu eröff. Orch. I S. 158 f.

17 Eine kurze Charakteriſtik derſelben giebt L[orenz] Deutſche Muſ. Ztg. 1862 S. 265 ff.

18 Der Text der Meſſen und anderer wichtiger Kirchenmuſiken iſt in Beilage VI zuſammengeſtellt.

ſchnitte des fortlaufenden Textes ſchließen ſich an die für den Vortrag des Meſſe leſenden Prieſters vorgeſchriebenen Abſätze[19] an, werden aber ſehr verſchieden bearbeitet. Wo der Componiſt freien Spielraum hat, pflegen die einzelnen Abſchnitte als ſelbſtändige Muſikſtücke mit zweckmäßiger Abwechslung durch Solo und Chor behandelt zu ſein. Aber ſo ausgeführte Meſſen wurden nur bei feierlichen Gelegenheiten (missa solemnis) oder durch beſondere Vorliebe einer maßgebenden Perſönlichkeit zur Aufführung gebracht, für den regelmäßigen Gottesdienſt nahmen ſie zu viel Zeit in Anſpruch. In der kurzen Meſſe (missa brevis) werden daher die größeren Abtheilungen weſentlich als je ein zuſammenhängender muſikaliſcher Satz behandelt, in welchem die einzelnen Abſchnitte zwar unterſchieden, aber nicht ſelbſtändig abgeſchloſſen werden; dabei iſt natürlich noch ein ſehr verſchiedenes Maaß in der Knappheit.

Der dreimalige Anruf Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! iſt regelmäßig zu einem längeren Satze ausgeführt. Früher liebte[20] man einen kurzen, feierlich langſamen Satz auf die Worte Kyrie eleison, als Einleitung einem lebhaft bewegten, weiter ausgeführten vorzuſetzen[21] (49. 65. 66 K.); ſpäter pflegt das Ganze nur ein Satz zu ſein. In lebhafter Bewegung und von gefälligem Charakter faßt er das Flehen zu Gottes Erbarmen, in welchem das Gemüth ſich innerlich ſammeln ſoll, nicht mit tiefem Ernſt auf, ſinkt aber auch nicht zu leerem Spiel herab. Wo es ernſter genommen iſt, zeigt ſich dies meiſtens auch in der ſtrengeren contrapunktiſchen Behandlung der Singſtimmen (192. 194. 262 K.). Die Worte Christe eleison werden regelmäßig hervorgehoben, gewöhnlich mit dem Ausdruck wehmüthigen Flehens, äußerlich oft durch Soloſtimmen. Ueberhaupt pflegen im Kyrie Soloſtimmen und Chor zu wechſeln.

Das Gloria[22] zerfällt bei ausführlicher Behandlung gemäß den aneinander gereihten Anrufungen in mehrere Sätze. Der Charakter

---

19 Sie ſind im Abdruck des Textes durch große Anfangsbuchſtaben angedeutet.

20 Biogr. Skizzen von Mich. Haydn S. 48.

21 Der Anfang eines in dieſer Art breit angelegten, unvollendet gebliebenen Kyrie hat ſich erhalten Anh. 18 K.).

22 Die erſten Worte Gloria in excelsis Deo intonirt der Prieſter vor dem Altar in der vorgeſchriebenen Weiſe und der Chor fällt mit den Worten et in terra pax ein; ebenſo verhält es ſich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erſt mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Daher ſind ſehr häufig die Anfangsworte nicht componirt; andremal aber wiederholt der Chor die vom Prieſter intonirten Worte.

des Ganzen iſt der einer jubelnden Lobpreiſung, der Ton, welchen die Worte gloria in excelsis Deo! veranlaßten, bleibt für das Ganze maaßgebend. Auch das Beſtreben, äußeren Glanz und Pracht als Ausdruck feierlicher Würde auf den Gottesdienſt zu übertragen, ſpricht ſich in dem lebhaften, feurigen, durch ſtarke Inſtrumentation, beſonders durch rauſchende Violinfiguren pomphaften Satz aus. Das Anfangsmotiv wird an geeigneten Stellen, häufig beim Quoniam, wieder aufgenommen und bildet den Faden, der das Ganze zuſammenhält. Bei ausführlicher Behandlung pflegt mit Laudamus te Solo einzutreten; ſelbſt ohne detaillirten Ausdruck der Worte laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te dienen die vier Kommata als natürliche Anhaltspunkte für die muſikaliſche, namentlich rhythmiſche Gliederung des Satzes. Auch der Gegenſatz von Solo und Chor iſt häufig weniger in der Beſchaffenheit der Texteworte als in dem künſtleriſchen Bedürfniß begründet, durch Abwechslung von Licht und Schatten die Maſſe zu gliedern. Im Ganzen gilt es, daß die Worte, welchen die höchſte Bedeutung zukommt, vom Chor vorgetragen werden; der Sologeſang dient als ein leichterer Schmuck, auch zur Vorbereitung auf den mit erhöheter Kraft wieder eintretenden Chorgeſang. Den Mittelpunkt dieſes Theils der Meſſe bildet der dreifache Anruf:

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Hier iſt eine eigenthümliche tief erregte Stimmung, wie geſchaffen für den muſikaliſchen Ausdruck, in einer periodiſchen der muſikaliſchen Darſtellung günſtigen Gliederung ausgeſprochen. Das Qui tollis bildet auch bei Mozart den Schwerpunkt des Gloria, der es zwar einfach vom Chor vortragen läßt, aber hier namentlich durch den Zauber einer reichen und originellen, auch bei der überraſchendſten Kühnheit ſicher und klar geführten Harmonie die ſchönſte Wirkung erzielt. Die folgenden Worte quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe werden der muſikaliſchen Gliederung zu Liebe als Lobgeſang behandelt[23], um auf das Dunkel des Qui tollis helleres Licht folgen und das Gewicht des Folgenden ſtärker wirken zu laſſen. Denn die letzten Worte cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen! werden, obgleich ſie dadurch aus dem natürlichen Zuſammen-

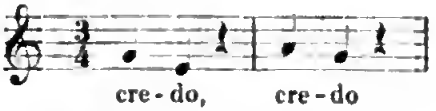
23 Dieſer zu Gefallen iſt auch wohl das Wort quoniam vor jedem einzelnen Komma wiederholt worden, z. B. in der Meſſe (257 K.).

hang geriſſen werden, ſelbſtändig als Fuge behandelt. Bei Mozart ſind es anfangs kurze fugirte Sätze (49. 65 K.), denn förmliche, zum Theil lang ausgearbeitete tüchtige Fugen (60. 115. 139. 167. 192. 262 K.), mit welchen er das Gloria beſchließt. Später verbannte Erzbiſchof Hieronymus Abneigung die Fugen, und die Schlußworte des Gloria wurden in einem kurzen Chorſatz behandelt (220. 257. 258. 259 K.).

Das Credo bot der muſikaliſchen Behandlung die größte Schwierigkeit dar. Einen langen Satz, deſſen einzelne Theile von dem mit Nachdruck vorangeſtellten Hauptverbum abhängig ſind, kann man muſikaliſch nicht ſo darſtellen, daß der Zuſammenhang dem Zuhörer gegenwärtig bleibe; jede Gliederung zerſtört die grammatiſche Conſtruction der Periode. Man hat, um dieſem Uebelſtande abzuhelfen, das Wort credo an den geeigneten Stellen wiederholt (192. 257 K.)[24]. Allerdings iſt dem logiſchen Bedürfniß damit gewiſſermaßen Genüge geſchehen, allein das wiederholte credo paßt nicht in die grammatiſche Structur und der Widerſpruch der ſprachlichen und muſikaliſchen Ausdrucksweiſe wird im Grunde nur verſchärft. Damit ſteht im genaueſten Zuſammenhang, daß die in dem Glaubensbekenntniß ausgeſprochenen Vorſtellungen weſentlich der Speculation angehören, nur ausnahmsweiſe auf das Gefühl unmittelbar wirken, auch die Einkleidung derſelben die Phantaſie nicht zu muſikaliſchem Ausdruck anregt. Dieſe Schwierigkeiten konnten zu einer Zeit überwunden werden, in welcher ſich die Muſik mit allem ihrem Können und Wollen dem Cultus unbedingt zur Verfügung ſtellte, die durch den Cultus ihr dargebotenen Worte mit vollem Glauben an ihre Heiligkeit hinnahm, um ihnen mit ihren Mitteln den wahrſten Ausdruck zu verleihen. Die Individualität der Kunſt kam ſo wenig in Frage als die des Glaubens; das unſichtbare Geſetz der unerſchütterlichen kirchlichen Ueberzeugung prägte den Charakter unmittelbarer Hingebung der Kunſt an das Heilige in allen Werken aus. Damit hängt es innerlich zuſammen, daß auch die Formen der Muſik direct an die durch uralte Tradition geheiligten Weiſen des Cultus anknüpften und durch die ſtreng contrapunktiſche Durcharbeitung ſich

---

24 In der gedruckten Partitur dieſer Meſſe (257 K.) iſt das Credo verſtümmelt, indem man das wiederholte



mit dem was dazu gehört faſt überall herausgeſtrichen hat.

gedankenmäßiger Behandlung näherten. Allein ſeitdem ſubjective Empfindungs- und Ausdrucksweiſe ſich auch in der Kirchenmuſik geltend machte, ſeitdem die alte ſtrenge Form einem Reichthum mannichfacher Mittel Platz machte, fiel der kirchliche Text der Kritik des Muſikers anheim, der ihn auf die Bedingungen hin prüfte, welche ſeine Kunſt zur Hervorbringung eines abſolut gültigen Kunſtwerks ſtellte. Je ſpröder die Worte des Glaubensbekenntniſſes dem Muſiker entgegentraten, um ſo ſicherer gewann nach der geiſtigen Richtung jener Zeit das der künſtleriſchen Befriedigung zugewandte Beſtreben die Oberhand. Die Componiſten behandeln vorzugsweiſe das Credo als einen Stoff, der für die künſtleriſch-muſikaliſche Form, auch wo er derſelben widerſtrebt, durch Gliederung im Einzelnen und zuſammenhaltende Einrahmung bearbeitet werden muß. Beiden Anforderungen wird nach einem Schema genügt, das ſogar für manche Einzelnheiten faſt typiſch feſtgehalten wird. Dahin gehört z. B. die ſtarke Betonung der Todten bei den Worten judicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum, die Malerei des descendit de coelis, das zur Bekräftigung wiederholte non in den Worten cujus regni non erit finis, und Aehnliches. Solche Charakteriſtik, welche Einzelnheiten auf Koſten des Ganzen hervorhebt, zeigt, wie begierig man Alles hervorzog, was nur eines muſikaliſchen Ausdrucks fähig war, um ſich mit dem Uebrigen abzufinden, ſo gut es gehen mochte.

Die Hauptſätze, in welchen die muſikaliſche Kraft des Credo ſich concentrirt, ſind diejenigen, in denen durch die Erwähnung der Menſchwerdung, Kreuzigung und Auferſtehung Chriſti das Gemüth und die Phantaſie gleich tief und lebendig angeſprochen werden. Es war Herkommen geworden, die Worte qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis, wenn ſie auch durch Sologeſang oder ſonſt hervorgehoben werden, mit dem Vorhergehenden zu verbinden, und mit et incarnatus est einen Abſchnitt zu machen[25]. Dieſe Worte werden der Ausdruck des innigſten Dankgefühls für die Menſchwerdung des Heilandes, gewöhnlich, um die Wiege des Chriſtkinds mit milder Klarheit zu umgeben, von Soloſtimmen vorgetragen. Ernſt und gewichtig ſpricht dann der Chor mit crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est den tiefen Schmerz, den die gläubige Gemeinde beim Anblick der Leiden des Heilandes mitempfindet, in dem et resurrexit u. ſ. w. die freudige Zuverſicht der

25 In früherer Zeit wurde der Hauptnachdruck auf die Worte et homo factus est gelegt, die auch Beethoven in der D Meſſe ſo wunderbar hervorhebt.

Auferſtehung aus. Hier bewährt ſich auch Mozarts wunderbare Kraft Herz und Phantaſie zu erregen und durch echt künſtleriſches Maaßhalten zu beruhigen, wie die ſichere Kunſt mit einfachen Mitteln der Harmonie und Stimmführung zu wirken und die Einzelheiten zu einem Gefüge zuſammenzuſchließen, in welchem eins das andere trägt und hebt, ohne die Geſammthaltung des ganzen Credo zu zerſtören. Die ſeltene Vereinigung dieſer Eigenſchaften giebt dieſem Theil der Meſſe auch bei der meiſt knappen und einfachen Behandlung hohe künſtleriſche Vollendung.

Die Worte et in spiritum sanctum werden in einer mehr durch das Herkommen, als nach einem inneren Grunde beſtimmten Weiſe hervorgehoben, gewöhnlich als Solo, mitunter für eine Stimme (49. 65. 139 K.), auch wohl durch ein langes Inſtrumentalvorſpiel eingeleitet (262 K.). Abgeſehen von kirchlichen Beſtimmungsgründen, welche hierauf einwirken konnten, machte ſich dabei wohl das Bedürfniß nach einem ſtark ausgeſprochenen Gegenſatz gegen das Vorangehende wie das Folgende geltend. Denn das Folgende et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam u. ſ. w. wird dem Sinne gemäß vom Chor vorgetragen. Die letzten Worte et vitam venturi saeculi, amen! werden wiederum als eine Fuge behandelt. Auch hier finden wir zuerſt einen kurzen fugirten Satz (49. 65. 192 K.), ſpäter aber lange, tüchtig ausgearbeitete Fugen (139. 167. 262 K.), bis dieſe unter dem Einfluß des Erzbiſchofs Hieronymus verſchwinden und das Credo wie das Gloria mit einem kurzen lebhaften Chor ſchließt (257. 258. 259. 275 K.).

Um die einzelnen Abſchnitte zuſammenzufaſſen und als Glieder eines muſikaliſchen Ganzen kenntlich zu machen, wurden verſchiedene Wege eingeſchlagen. Die Wiederholung des Wortes Credo (167. 257 K.) auch an Stellen, wo ſie das grammatiſche Verſtändniß eher ſtört, dient nur als ein Bindemittel in der muſikaliſchen Textur des Satzes. Die muſikaliſche Phraſe ſtellt durch ihre periodiſche Wiederkehr eine überſichtliche Gliederung her, und bringt als ein verſchiedener Behandlung fähiges Motiv lebendig vermittelnd Mannichfaltigkeit und Steigerung hervor. Hiervon abgeſehen wird die Einheit dadurch hergeſtellt, daß eine meiſtens rhythmiſch prägnante Figur, oder auch ein ausgebildetes Motiv, den Anfang des Credo bezeichnet und im weiteren Verlauf den Theilen untergelegt wird, welche gewiſſermaßen nur den Grund bilden, aus welchem die bedeutenderen Bilder heraustreten ſollen. Die zweckmäßige Bearbeitung und Durchführung dieſes Hauptmotivs wird nun die eigentliche Aufgabe des Künſtlers, der Text viel-

fach nur als ein Anhaltspunkt für dieſelbe betrachtet. Die Art der Behandlung iſt mannichfaltig, bald mehr contrapunktiſch, bald mehr harmoniſch; mitunter ſind die Singſtimmen hervortretend, mitunter die Inſtrumente, wo ſich häufig jene lebhaften rauſchenden Violinfiguren vordrängen, welche man derzeit ſo ſehr liebte. Denn die allgemeine Richtung der Kirchenmuſik mußte beſonders im Credo hervortreten. Die lebhaft angeregte Stimmung ſpricht ſich mit einer friſchen Kraft aus, iſt aber von ernſter Sammlung und innerer Weihe weit entfernt, vielmehr dem Heiteren und Glänzenden zugewendet, und wird nur in einzelnen Momenten ſich der tiefen Bedeutung der Textworte bewußt. Mozart zollt ſeiner Zeit den Tribut; allein ſeine künſtleriſche Natur ließ ihn nicht zum Trivialen und Gemeinen herabſinken: Ebenmaaß, Schönheit und Feinheit verläugnen ſich auch hier nirgend.

Die noch folgenden Sätze der Meſſe ſind der muſikaliſchen Behandlung günſtiger. Sie ſprechen in einfachen Worten, wie im Kyrie, eine bedeutende allgemeine Empfindung aus, welche auch muſikaliſch anregt und ausklingt.

Das Sanctus zerfällt in drei regelmäßig ſcharf geſchiedene Abſchnitte. Die erſten Worte sanctus dominus Deus Sabaoth! — deren Auffaſſung als Ausdruck der höchſten Erhabenheit unzweifelhaft iſt — ſind gewöhnlich im Sinne einer feierlichen Einleitung zu den Worten pleni sunt coeli et terra gloria tua gefaßt, welche feuriger und lebhafter vorgetragen werden. Die Bewegung ſteigert ſich zum Ausdruck einer belebten Freudigkeit im Osanna, für welches aber die Form eines kurzen fugirten Satzes regelmäßig geworden iſt.

Dagegen ſpricht ſich im Benedictus[26] die innerliche Freudigkeit des Herzens über die Einkehr des Herrn aus, deſſen Erſcheinung es in ſtillem Anſchauen froh wird. Eine milde Wärme durchdringt die einfachen Worte, welche rings um ſich einen Schimmer von Verklärung verbreiten. Die künſtleriſche Eigenthümlichkeit Mozarts hat hier der überlieferten Form den Stempel ſeines Geiſtes ſo ſichtbar aufgeprägt, daß vorzugsweiſe ſeine Auffaſſung des Benedictus maßgebend geworden iſt. In der Regel wird es von Soloſtimmen vorgetragen, denen hier mehr Raum als ſonſt eingeräumt wird. Seltener ſind es einzelne Soloſtimmen (65. 139. 194 K.), meiſtens alle vier, welche bald wech-

26 Mozart ſchreibt von Mannheim (4. Nov. 1777): „Hier iſt es nicht üblich daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allezeit ſpielen".

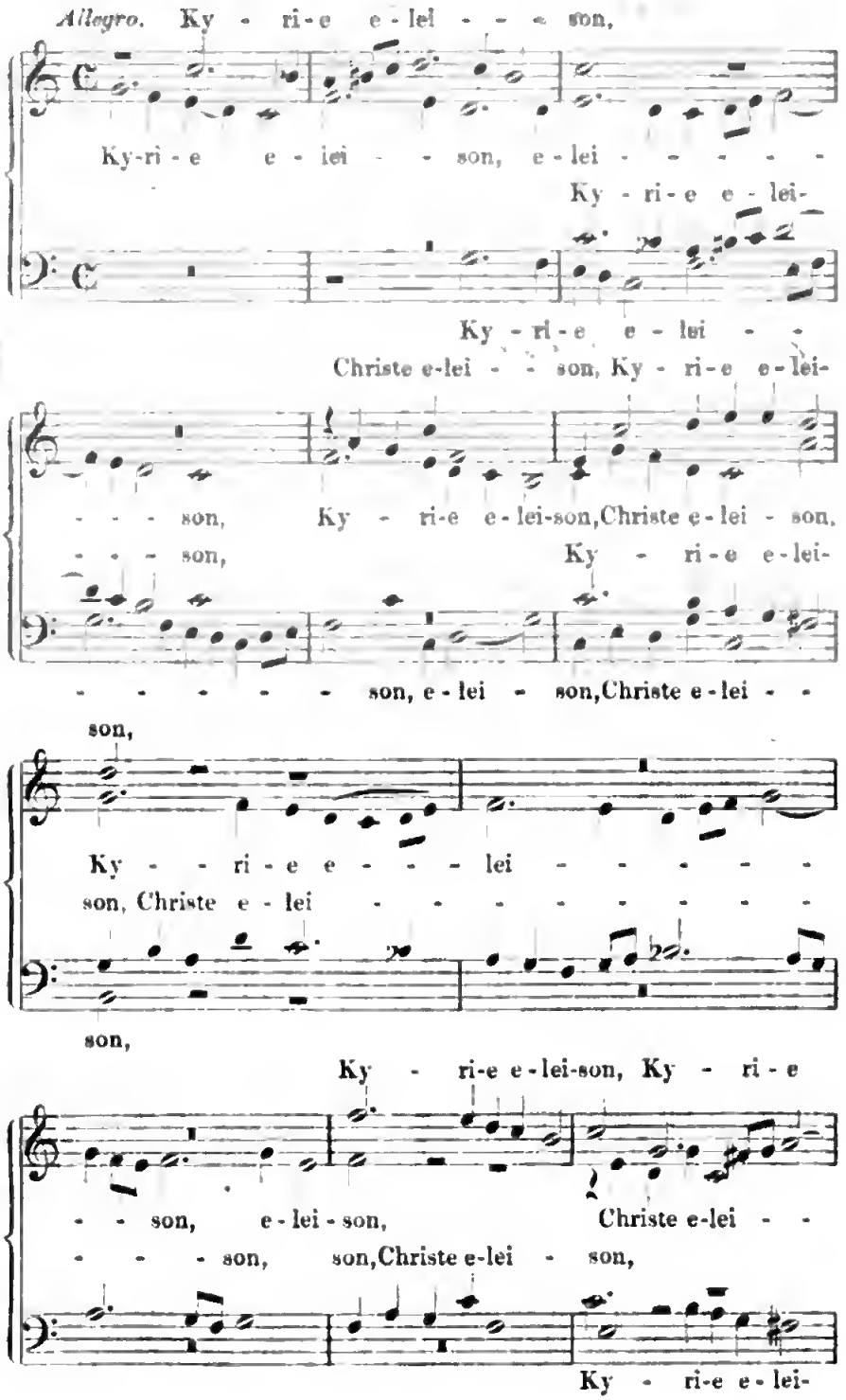
ſelnd bald vereinigt das Wort des Troſtes verkündigen; obligate Orgelbegleitung hebt wohl auch noch durch einen eigenen Schmuck dieſen Satz hervor (259 K.). Von ſehr ſchöner Wirkung iſt es, wenn (258 K.) der Chor den Soloſtimmen regelmäßig wiederkehrend mit gehaltenem Ausdruck das Wort Benedictus zuruft. Das Osanna wird gewöhnlich ganz oder abgekürzt aus dem Sanctus wiederholt, mitunter iſt es aber auch in das Benedictus verwebt (139. 262 K.).

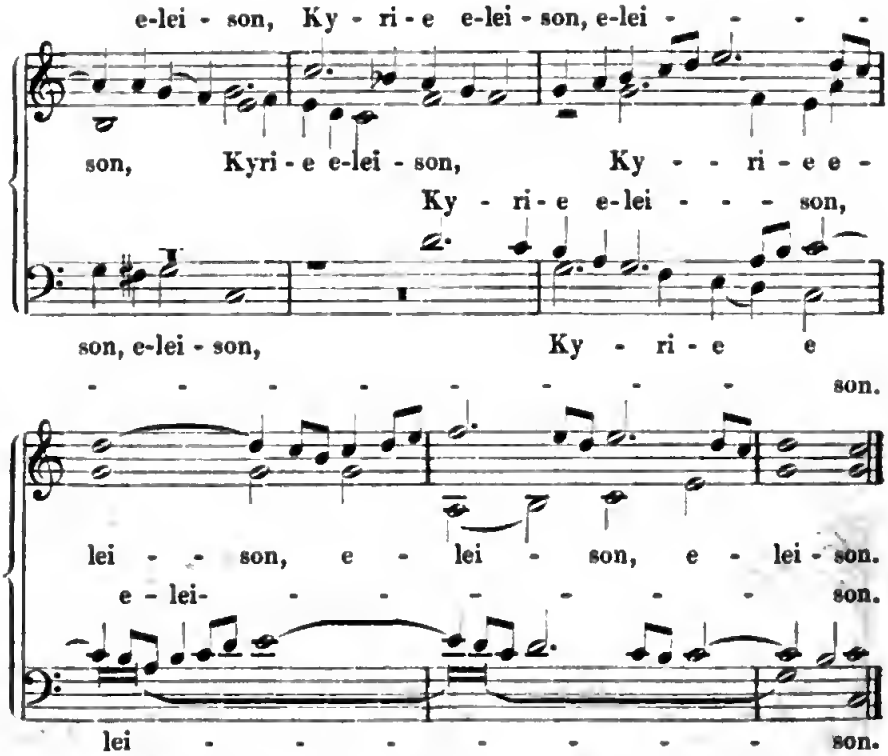
Der letzte Satz zerfällt in zwei ſcharf contraſtirende Abſchnitte. Der erſte, welcher das Gefühl der Zerknirſchung, der flehentlichen angſterfüllten Anrufung ausdrückt, pflegt mit Vorliebe behandelt zu werden. Der Anruf Agnus Dei qui tollis peccata mundi und die Bitte miserere nobis bieten eine natürliche Gliederung dar, welche nicht ſelten zur Abwechslung von Solo und Chor benutzt iſt; die Stimmung iſt für muſikaliſchen Ausdruck ganz und gar geeignet. Zu dieſem Ausdruck innerer Seelenaufregung tritt nun das Dona nobis pacem im vollkommenen Gegenſatz, und in keinem Satz der Meſſe ſpricht ſich der veränderte Geiſt der Kirchenmuſik ſo entſchieden aus. Der Friede, um welchen hier gebeten wird, iſt ſehr äußerlich aufgefaßt und ebenſo äußerlich der Zuverſicht, mit welcher die Bitte ausgeſprochen wird, der Charakter einer zufriedenen Heiterkeit gegeben. Der andächtige Zuhörer ſollte zum Schluß in eine angenehme Stimmung verſetzt werden und ſo gab man den tiefen Ernſt jenes Gebets um Frieden einem den Sinnen ſchmeichelnden Genuß preis. Die Muſik des Dona trägt durchweg den Charakter einer anmuthigen, gefälligen Heiterkeit; Bewegung und Rhythmus ſind von behaglicher Lebendigkeit, die Melodien anſprechend, die Formen leicht eingehend; mitunter macht ſich auch ein pomphaftes Weſen noch daneben geltend. Durch Mannigfaltigkeit und Anmuth weiß Mozart hier noch anziehend zu wirken; Ernſt und Tiefe iſt auch bei ihm ſelten zu finden.

Nach dieſer allgemeinen Charakteriſtik werfen wir noch einen Blick auf einzelne Meſſen Mozarts.

Von den erſten Verſuchen iſt ſchon geredet. Offenbar unter dem Einfluß ſeiner Studien unter Padre Martini ſind einige nicht vollendete Meſſen entſtanden, deren Handſchrift auf das Jahr 1771 und 1772 hinweiſt. Die am weiteſten vorgerückte in C dur (115 K.) bricht mit dem neunten Tact des Sanctus ab. Sie iſt nur von einem bezifferten Orgelbaß begleitet und mit Ausnahme der beiden Fugen knapp gehalten, aber faſt unausgeſetzt in ſtreng contrapunktiſchen Formen ge-

arbeitet, wovon das durch ein Adagio von fünf Tacten eingeleitete Kyrie ein Beiſpiel geben mag.



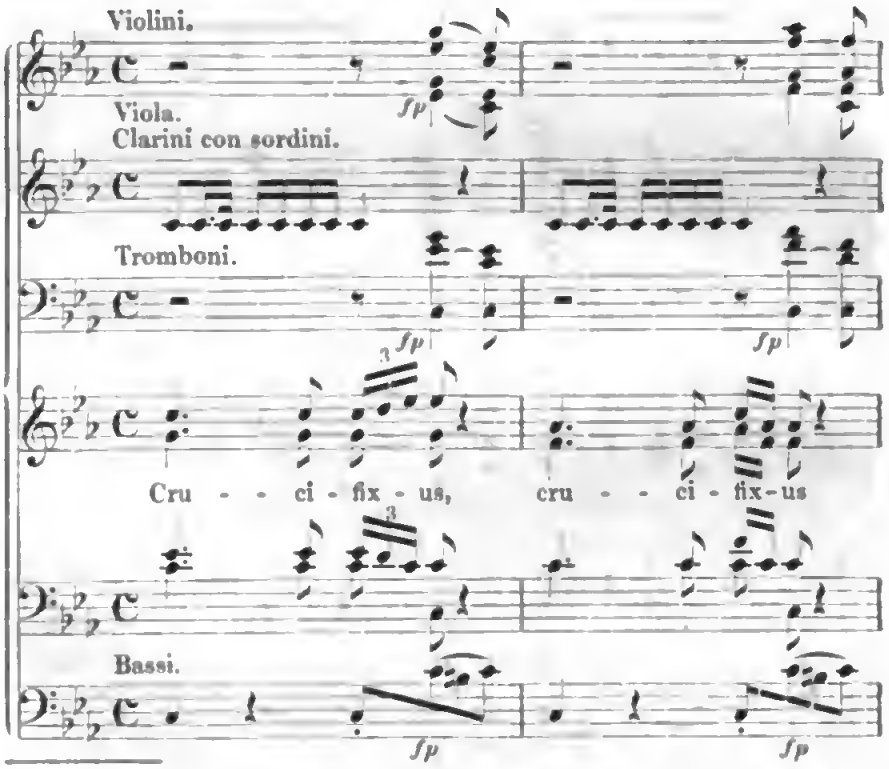


Die ganze Arbeit erinnert auffallend an die Kirchencompoſition Padre Martini's, und es iſt ſehr begreiflich, wenn hier das Schablonenmäßige der Schularbeit ſtark hervortritt, während die ſonſt durch Ausdruck der Empfindung ſich auszeichnenden Sätze hier zu kurz gekommen ſind. Von derſelben Art iſt eine Meſſe in F dur (116 K.), welche bei den Worten sedet ad dexteram patris abbricht, ſowie ein Kyrie in C dur (221 K.). Den Charakter ähnlicher contrapunktiſcher Studien trägt auch ein Osanna in C dur (223 K.) und ein offenbar dazu gehöriges Blatt eines Credo (in remissionem bis mortuorum), wo zu den Singſtimmen die Saiteninſtrumente hinzutreten.

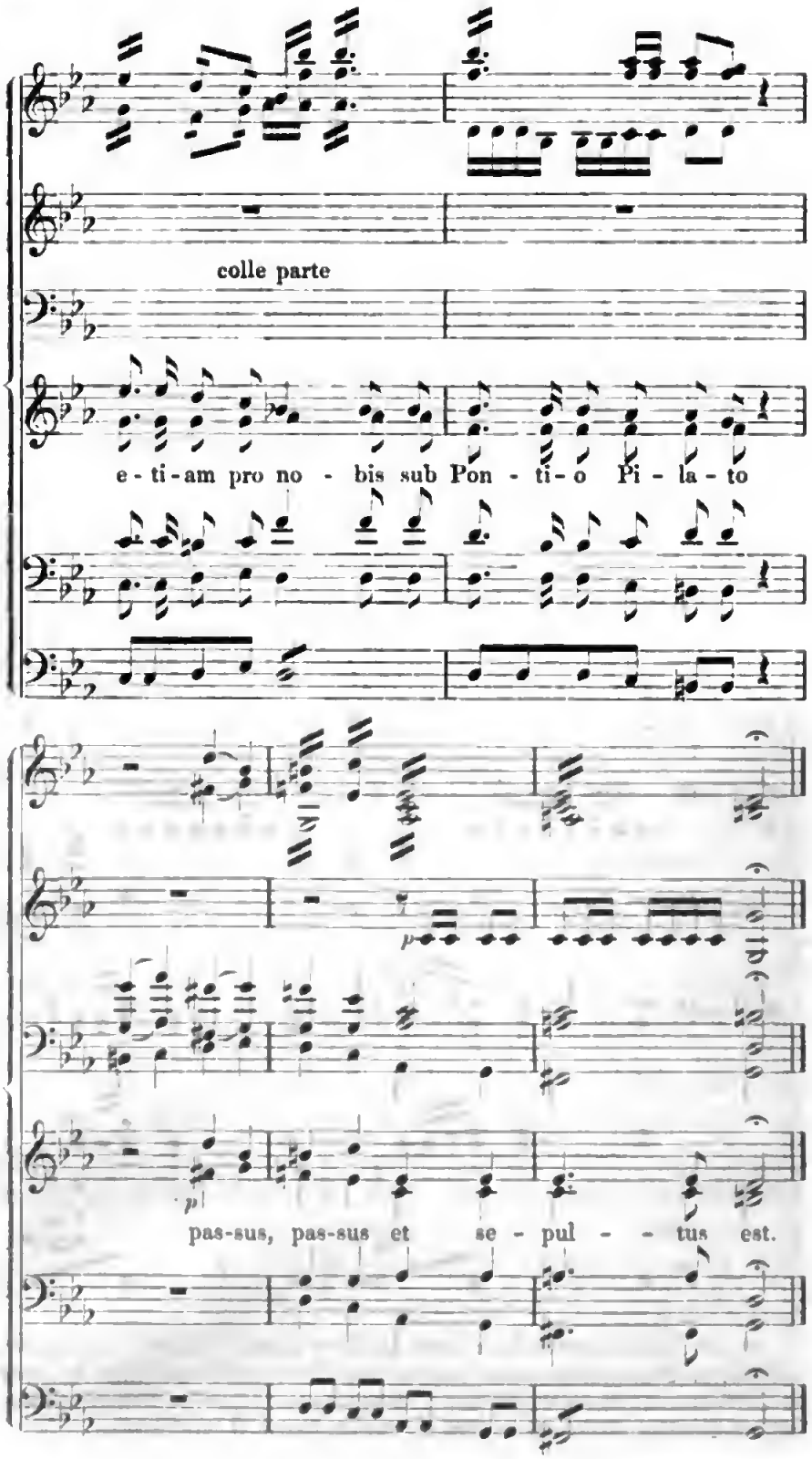
Ein Verſuch nach einer ganz anderen Richtung hin iſt eine Meſſe in C dur (139 K.), die wahrſcheinlich ins Jahr 1772 fällt. Hier ſind alle Mittel aufgeboten um eine außerordentliche Wirkung hervorzubringen, man möchte annehmen, daß ſie wie die Pater Dominicusmeſſe durch eine beſondere Veranlaſſung hervorgerufen ſei[27]. Alle einzelnen Abſchnitte ſind als ſelbſtändig abgeſchloſſene Sätze behandelt. Das Kyrie beginnt mit einem langſamen pathetiſchen Satz in C moll, worauf ein lebhaftes, ausgeführtes Allegro in C dur $^3/_4$ folgt, dann das Christe eleison als ſelbſtändiges Soloquartett, nach deſſen Schluß

27 L. Mozart erwähnt einmal eine Meſſe für Graf Spaur, das könnte dieſe ſein.

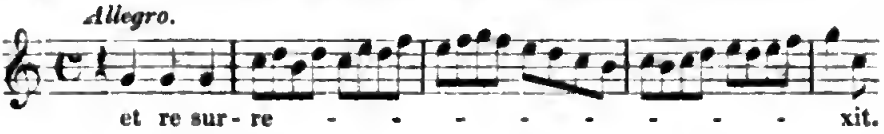
das Kyrie wiederholt wird[28]. Die Soloſtimmen ſind, abgeſehen von kleinen zwiſchen den Chor eingeſchobenen Stellen, ſehr viel in verſchiedener Combination verwendet. So iſt Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Duett für Tenor und Baß, Quoniam als Sopranſolo, Et incarnatus als Duett für Sopran und Alt, Et in spiritum als Tenorſolo, Benedictus als Sopranſolo, zu welchem der Chor Osanna ſingt, aufgefaßt. Auch das Agnus dei beginnt mit einem Solo des Tenor, nach welchem der Chor eintritt; die letzte Anrufung vor dem Dona iſt dem Soloquartett gegeben. Dieſe Soloſätze ſind völlig abgerundet, durch längere Ritornelle eingeleitet und abgeſchloſſen, auch tritt das Beſtreben gefällig zu wirken in der ganzen Haltung unverkennbar hervor, ſogar eine mäßige etwas opernhafte Bravur iſt nicht verſchmäht. Dagegen ſticht um ſo mehr das Pathos ab, welches allen Sätzen, die deſſen fähig ſind, gegeben iſt. Außer dem Kyrie ſind Qui tollis, Crucifixus, Agnus in Moll geſetzt, frappante Harmonien werden durch die Begleitung hervorgehoben, drei Poſaunen wirken dabei ſelbſtändig im Orcheſter mit. Auf das feierliche Crucifixus



28 In Italien wurden gewöhnlich aus dem Kyrie, Christe, Kyrie drei ſelbſtändige Sätze gemacht, von denen der letzte eine ausgearbeitete Fuge iſt. Auch in Dresden war dies üblich und findet ſich daher auch in Haſſe's, Naumann's und anderer Dresdner Componiſten Meſſen, ſowie in Bach's H moll Meſſe.

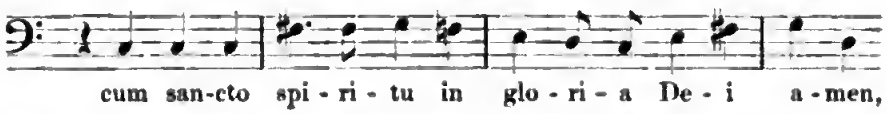

colle parte
e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to
pas-sus, pas-sus et se - pul - - tus est.

folgt dann unmittelbar als beabſichtigter Contraſt das Sopranſolo



worauf Chor und Orcheſter, mit drei Trompeten wie in der ganzen Meſſe einfallen.

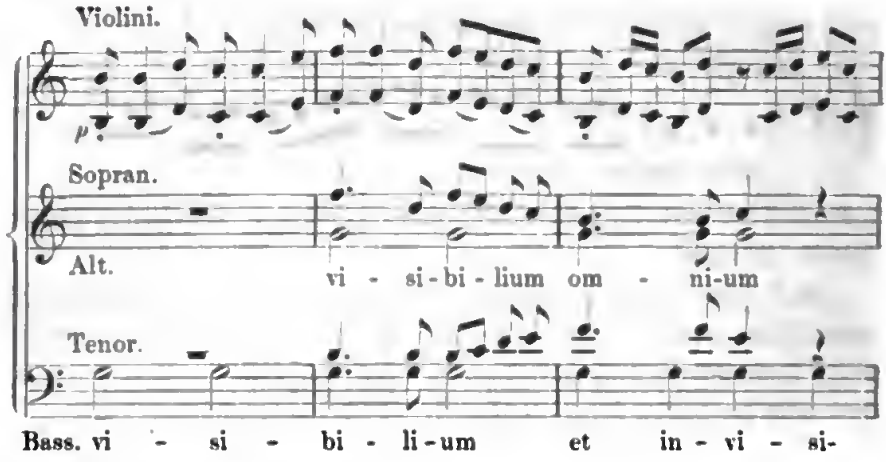
Auch ſeine contrapunktiſche Kunſt hat der jugendliche Meiſter nicht verläugnen wollen. Außer einzelnen Stellen, in welchen die imitatoriſche Schreibweiſe bald mehr bald weniger ausgeführt angewendet wird, ſind auch die beiden hergebrachten Fugen, die erſte auf das Thema



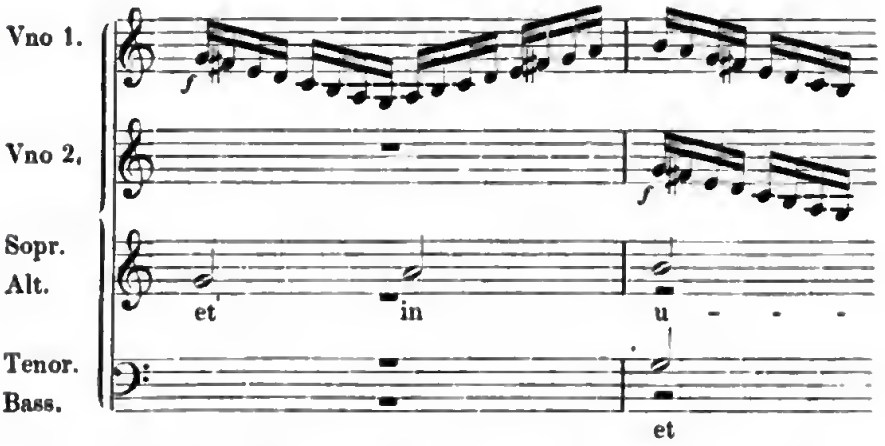
die zweite et vitam mit zwei Subjecten und allen Requiſiten einer vollſtändigen Fuge breit ausgeführt. Freilich ſtehen dieſe ſtark contraſtirenden Einzelnheiten auch nur als ſolche neben einander und bilden kein einiges Ganze, längere Partien, die in gewohnter Weiſe zu rauſchenden Violinfiguren den Chor als Füllſtimmen treten laſſen, fallen nur um ſo mehr auf. Indeſſen iſt der Fortſchritt nirgend zu verkennen, Material wie Bearbeitung ſind tüchtiger geworden und die Intention etwas Bedeutenderes mit größeren Mitteln darzuſtellen tritt überall hervor.

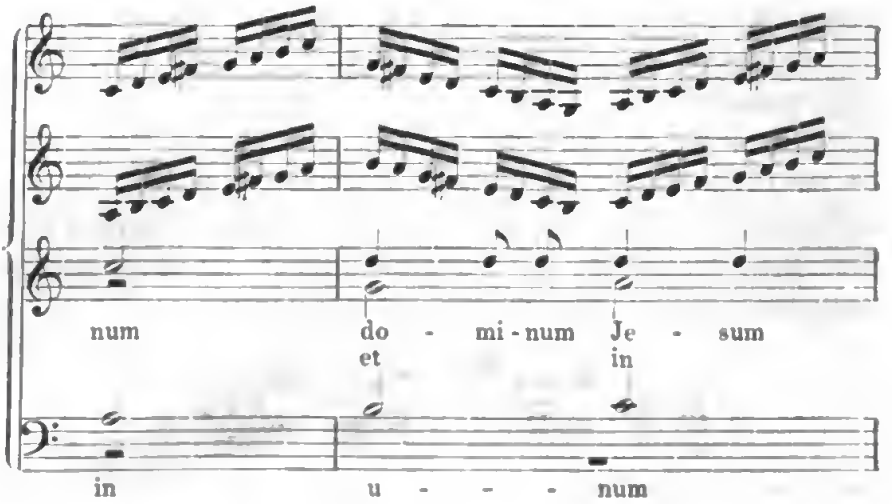
Die im Juni 1773 componirte Meſſe in honorem ss. Trinitatis (167 K.) iſt für Chor allein, ohne alle Soloſätze geſchrieben; ſie zeigt zwar keinen hohen Schwung, aber durchgehends kräftigen Ernſt und tüchtige Behandlung. Das Kyrie iſt ein länger ausgearbeiteter Satz, ohne eigentliche Durchführung eines Thema's, aber in freier und lebendiger Stimmführung. Im Gloria ſind die Singſtimmen neben lebhaften Violinfiguren vorherrſchend harmoniſch gehalten. Intereſſant iſt das Credo durch den conſequent durchgeführten Verſuch, daſſelbe zu einem feſten muſikaliſchen Organismus zu gliedern. Gleich zu Anfang treten drei Motive auf, denen die Singſtimmen ſich in verſchiedener Weiſe geſellen, eine rhythmiſch ſcharf charakteriſirte Figur

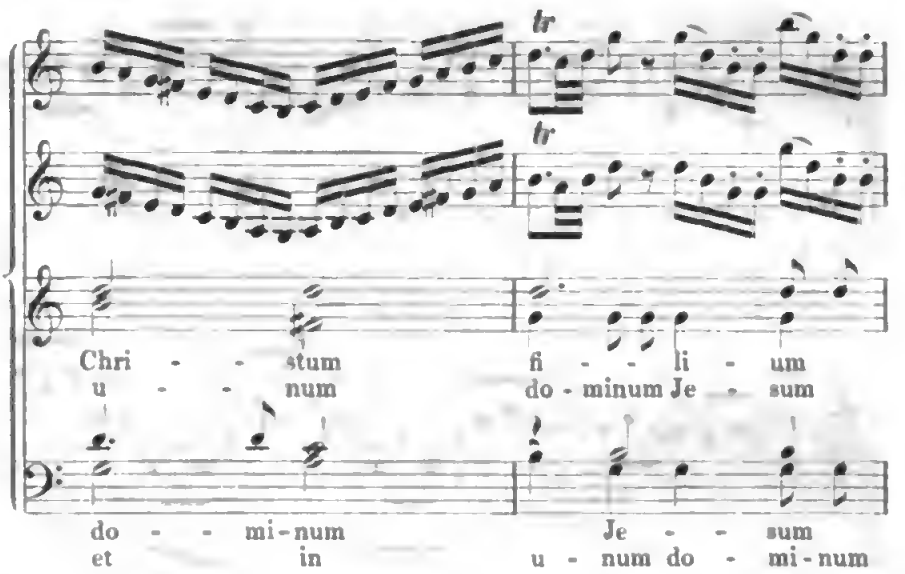
ein mehr melodiöſer Gang



und eine rauſchende Figur

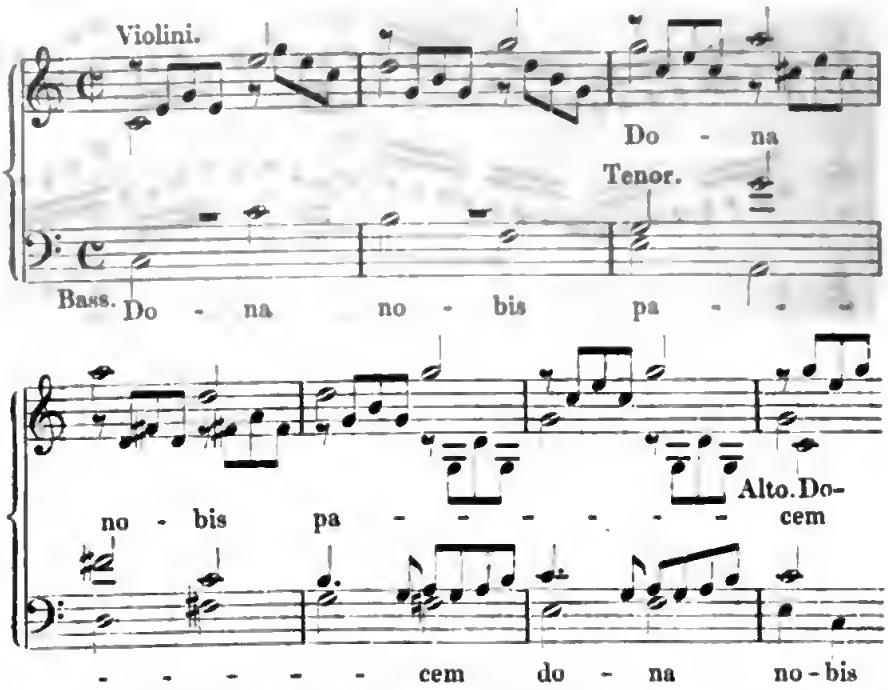






Dieſe drei Motive bilden in mannichfaltiger Verbindung und Durchführung die weſentliche Subſtanz des Credo, namentlich wird das erſte Motiv in vielfachem, beſonders harmoniſchem Wechſel der Stamm, aus dem die anderen an geeigneten Stellen wieder hervortreten, wobei der paſſende Ausdruck des Textes und das muſikaliſche Bedürfniß geſchickt ausgeglichen ſind. Nur zweimal iſt die gleichmäßige Bewegung unterbrochen, bei dem kurz, aber ernſt und würdig ausgedrückten et incarnatus est, und bei den Worten et in spiritum sanctum Dieſe ſind durch ein langes Ritornell und durch die abſtechende Weiſe der an ein Solo erinnernden Behandlung abſichtlich aus dem übrigen Zuſammenhang herausgehoben. Gegen das Ende der breit ausgeführten Fuge Et vitam deuten die Geigen auf das erſte Motiv des Credo hin, die Singſtimmen nehmen mit Amen das zweite Motiv auf, und indem nun das erſte Motiv der Geigen die Oberhand gewinnt, wird das Ganze abgeſchloſſen.

Das Benedictus hat als Chorſatz einen ungewöhnlich ernſten Charakter, eine leichtere, anmuthige Bewegung hineinzubringen, iſt den ſelbſtändig geführten Geigen zugetheilt. Auch das Dona nimmt mit der thematiſchen Behandlung des Hauptmotivs einen feſten Gang und Schritt,

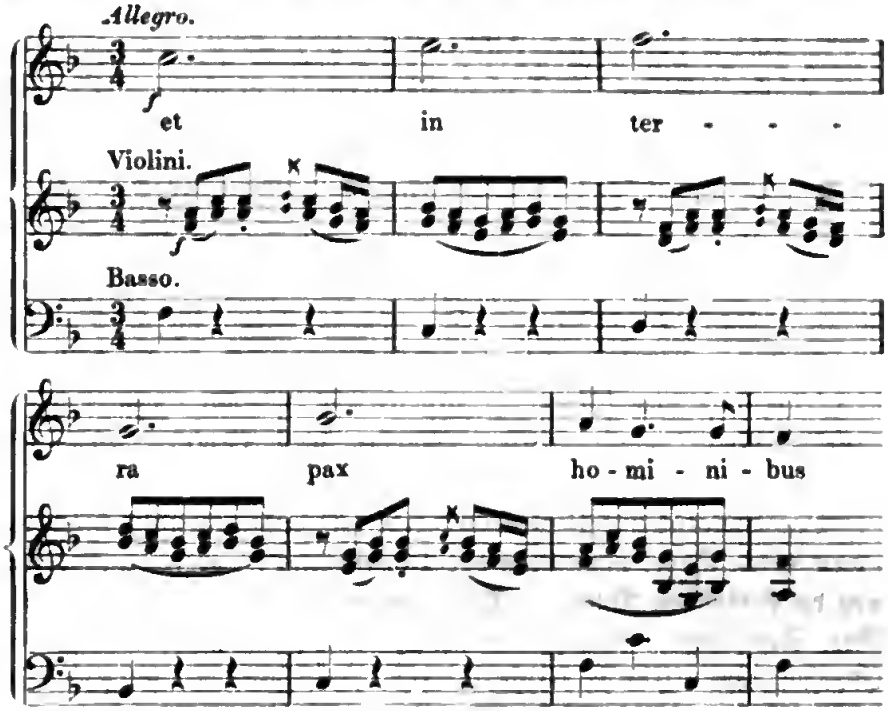


gegen den die lebhafte Begleitungsfigur nur in der Mitte mehr hervortritt, der trefflich zuſammengehaltene Schluß bleibt in würdiger Stimmung.

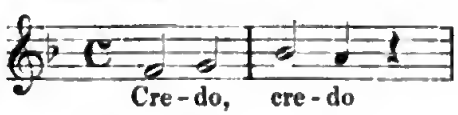
Den fertigen Künſtler zeigt die am 24. Juni 1774 componirte Meſſe in F dur (192 K.), welche man mit Recht dem Requiem am nächſten geſtellt hat[29]. Die ganze Meſſe, die an die ſchönſten Muſter der älteren neapolitaniſchen Schule erinnert, iſt in den knappſten Formen gehalten, keiner der kleineren Abſchnitte zu einem ſelbſtändigen Satze ausgebildet; die einfachſten Mittel ſind auf das Feinſte angewendet. Chor und Solo wechſeln fortwährend ab, die Soloſtimmen, nirgends concertirend, dienen zur feineren Schattirung des Chors, der öfter reſponſorienartig ihnen antwortet, oder bekräftigend wiederholt und abſchließt. Die Begleitung beſteht außer dem (für die Orgel bezifferten) Baß nur aus zwei Violinen, aber ſie iſt ſelbſtändig gearbeitet und ſowohl im Gegenſatze zu den Singſtimmen als durch die Klangfarbe wirkſam und fein nuancirt. Alle Sätze der Meſſe ſind contrapunktiſch, meiſtens in ſtrenger Form, gearbeitet und mit ſicherer Meiſterhand ausgeführt. Die Einheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen, welche die nothwendige Folge dieſer muſikaliſchen Darſtellungsweiſe iſt, tritt auch hier überraſchend zu Tage. Die Stimmen dienen

29 A. M. Z. XIX S. 368.

überall der feſten Durchführung eines Gedankens, die einzelnen Züge ſind nicht zufällige, willkürliche; ein Motiv, das an einer Stelle nur angedeutet iſt oder vorbereitet, wird an einer andern das Hauptmotiv, kurz die gleichmäßige Wechſelbeziehung aller einzelnen Factoren zu einander wirkt wie durch ein feſtes aber klares Gewebe, ein einiges Ganze. So beginnt das Gloria mit einem bedeutenden Motiv im Sopran,



welches die Grundlage des ganzen Satzes wird und, bald ganz und unverändert, bald verkürzt oder modificirt, in verſchiedenen Lagen als Cantusfirmus erſcheint, welchem die übrigen, mannichfach contrapunktiſch bearbeiteten Stimmen einen der wechſelnden Stimmung entſprechenden Charakter aufprägen, bis es mit Amen in einem mächtigen Uniſono abſchließt. Mit dieſem Hauptmotiv ſind andere verſchieden nuancirte mit großer Meiſterſchaft reicher und ſtets klarer Harmonieführung, welche im Qui tollis wohl den Höhenpunkt erreicht, zu einem Ganzen verſchmolzen. Aehnlich verhält es ſich mit dem Credo. Das äußere Band bildet hier ein Motiv,



welches, dem Anfang der Intonation des Magnificat im dritten Ton

oder des Gloria entnommen, oft angewendet iſt, z. B. von Al. Scarlatti in einer Meſſe[30], von Mich. Haydn in einem Graduale (Qui sedes n. 3) zum Alleluja. Auch Mozart hat es ſehr beſchäftigt. Wir finden es wieder im Sanctus einer anderen Meſſe (257 K.), in einer 1779 geſchriebenen Symphonie in B dur (319 K.), in einer 1785 componirten Klavierſonate in Es dur (481 K.), beidemal als ein Bindemotiv leicht bearbeitet, bis es als Thema des letzten Satzes der C dur Symphonie (551 K.) erſcheint. Hier tritt es, bald einfach ausgeſprochen, bald als Cantusfirmus oder in Imitationen, mehr oder weniger ausgeführt, immer eindringlicher als Band und Träger der einzelnen Glaubensſätze hervor. Dann wird es auch die Wurzel zum Thema für einzelne Sätze, wie das großartige Crucifixus, das Confiteor und das fugirte Et vitam. Man weiß nicht, was man mehr zu bewundern hat, die Meiſterſchaft, welche ſpielend den Schwierigkeiten der Arbeit erhöhte Schönheit abgewinnt, oder die Erfindung, welche dem Keim, der die verſchiedenartigſten Empfindungen in ſich verſchloſſen hält, eine Fülle von Blüthen zu entlocken vermag. Man ſehe nur, wie daſſelbe Motiv ruhigen, feſten Glauben beim Credo, gewaltigen Schmerz im Crucifixus, frohe Zuverſicht im Et vitam ausdrückt.

Das Sanctus und Benedictus ſind kurze, contrapunktiſch ausgeführte ſchöne Sätze, namentlich das Benedictus bei großer Einfachheit von der lieblichſten Anmuth. Das Agnus dei iſt freier in der Form. Drei Soloſtimmen tragen abwechſelnd den Anruf vor, welchem der Chor mit dem Miserere nobis antwortet; die Harmonienfolge und die ſchöne Violinfigur in der Begleitung geben dieſem Satz ſeinen eigenthümlichen tief rührenden Charakter, deſſen Aehnlichkeit mit dem Requiem in die Augen fallend iſt. Das Dona iſt ſchön und edel, aber das Beſtreben demſelben einen freundlich heiteren Charakter zu geben hat ihm doch an Tiefe und Bedeutung entzogen.

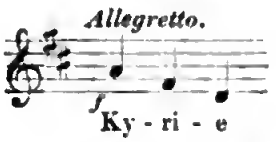
Auch die Begleitung hat bei dieſer Meſſe weſentliche Bedeutung und in den beiden Violinſtimmen iſt mehr Kunſt und Schönheit entfaltet, als in mancher vielzeiligen Partitur. Nicht zufrieden mit der ſelbſtändigen Führung der Singſtimmen läßt Mozart auch die begleitenden ihren eigenen Weg verfolgen, in der Regel mit ſelbſtändigen Motiven, in freier, oft contrapunktiſcher Stimmführung, welche mit ſichtlicher Liebe fein und ſauber ausgearbeitet iſt.

---

30 A. Reißmann Geſch. d. Muſ. III S. 39 ff.

Der techniſchen Meiſterſchaft, der ebenſo tiefen als klaren Auffaſſung entſprechend mußte auch die Erfindung ſich in erhöheter Kraft und Fülle offenbaren; die einzelnen Motive haben eine Intenſität, einen Reiz der Schönheit, wie ſie früher kaum je angedeutet wird. Zum erſtenmal tritt uns hier jene wunderbare Schönheit, Mozarts eigenſtes Eigenthum, entgegen, die man als Süßigkeit bezeichnen kann, wenn man dieſe, wie ſie in der völlig gereiften Frucht die Wirkung der naturgemäßen Entwickelung des vegetabiliſchen Organismus iſt, als die vollkommene Harmonie der naturgemäß entwickelten künſtleriſchen Organiſation gelten laſſen will. Daß ſie hier, zum Theil durch die ſtrengere Form der Darſtellung, in jungfräulicher Friſche erſcheint, erhöht nur ihren Reiz; ſie weiſt auf die zukünftige Entfaltung hin.

Mit Recht hat man dieſer Meſſe die am 8. Aug. 1774 componirte in D dur (194 K.) an die Seite geſtellt[31]. Der ganzen Anlage, den knappen Formen, der fließenden, durchgehends contrapunktiſchen Bearbeitung, der reifen Schönheit nach iſt ſie ihr nahe verwandt, aber das Streben nach Anmuth tritt hier mehr hervor, an Ernſt, an Idealität ſteht ſie derſelben nach. Das Kyrie zeigt noch ganz ähnliche Auffaſſung. Mit den Anfangsworten des Sopran



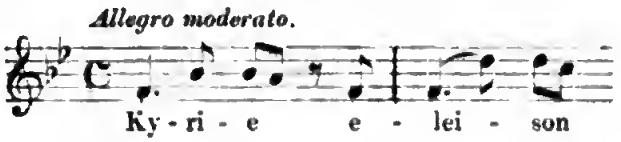
iſt der Grund gelegt, auf dem der ganze Satz erbaut wird. Theils allein in imitatoriſchen Combinationen, theils weitergeführt zu einem längeren Motiv, theils verbunden mit Gegenmotiven der Singſtimmen und Geigen, wird dies kurze Thema zu einem ebenſo intereſſanten als ausdrucksvoll ſchönen langen Satz bearbeitet. Gloria und Credo ſtehen nicht auf gleicher Höhe; die contrapunktiſche Bearbeitung tritt nur vereinzelt hervor, die Soloſtellen ſind ausdrucksvoll, aber vorwiegend von anmuthigem Reiz, das Ganze geht in ſchönem Fluß fort und befriedigt den Hörer, regt ihn aber nur an einzelnen Stellen tiefer an. Dagegen ſind Sanctus, Benedictus, ein Soloquartett, Agnus, abwechſelnd Solo und Chor, Sätze von hoher Vollendung und ſauberſter Ausführung, in denen Formenſchönheit und innige Empfindung einan-

31 A. M. Z. XI S. 460.

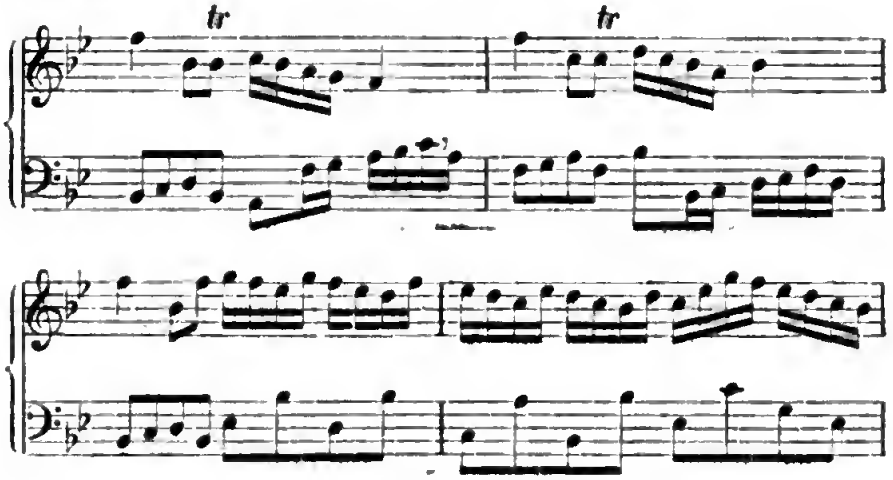
der entſprechen. Das ziemlich lang ausgeführte Dona läßt, ohne ins Tändelnde zu verfallen, den Charakter des Gefälligen vorwalten.

Vollſtändig zur Herrſchaft gekommen iſt das Beſtreben nach gefälligem Reiz in der B dur Meſſe (275 K.), deren Entſtehungszeit nicht bekannt iſt[32].

Der Anfang mit einem Sopranſolo

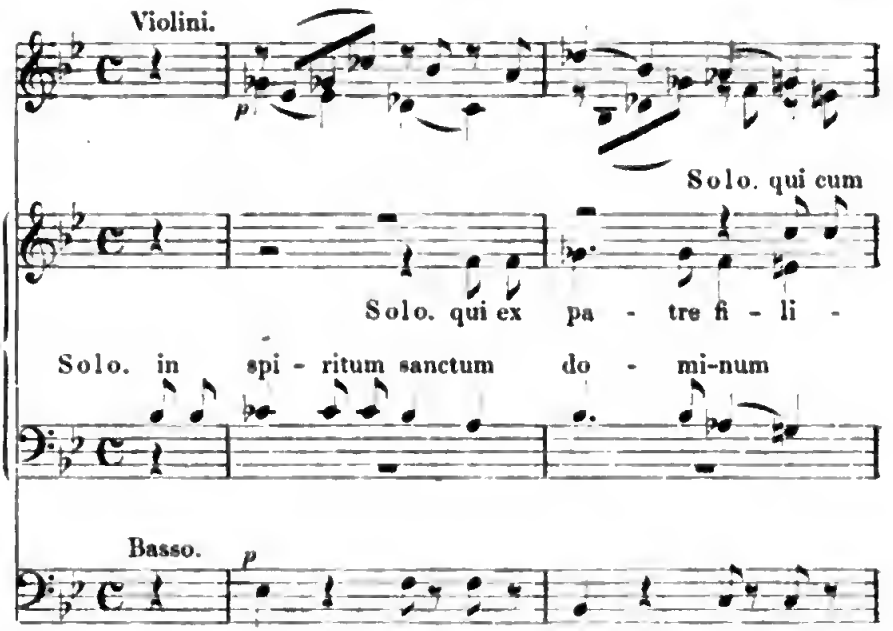


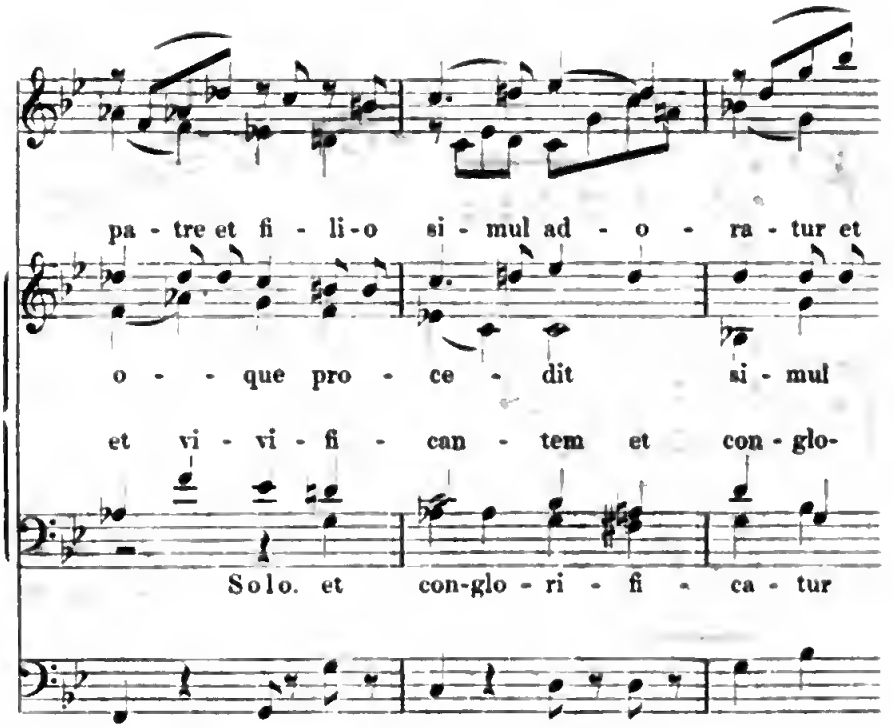
iſt für die Haltung der ganzen Meſſe charakteriſtiſch. Die Soloſtimmen dominiren weſentlich, eine Fülle ſchöner, einſchmeichelnder, auch ausdrucksvoller Melodien iſt ausgeſtreut, wie kaum ſonſt wo, aber weder die Auffaſſung noch Ausführung greift tiefer ein. Das Chor iſt meiſt als pieno, man möchte ſagen flott, behandelt, wo kunſtreichere harmoniſche oder contrapunktiſche Führung hervortritt, iſt ſie mit meiſterhafter Leichtigkeit ausgeführt; um ſo ſchärfer ſtechen dann ſolche Stellen wohl gegen die Umgebung ab. Bezeichnend iſt die Hauptfigur des Credo

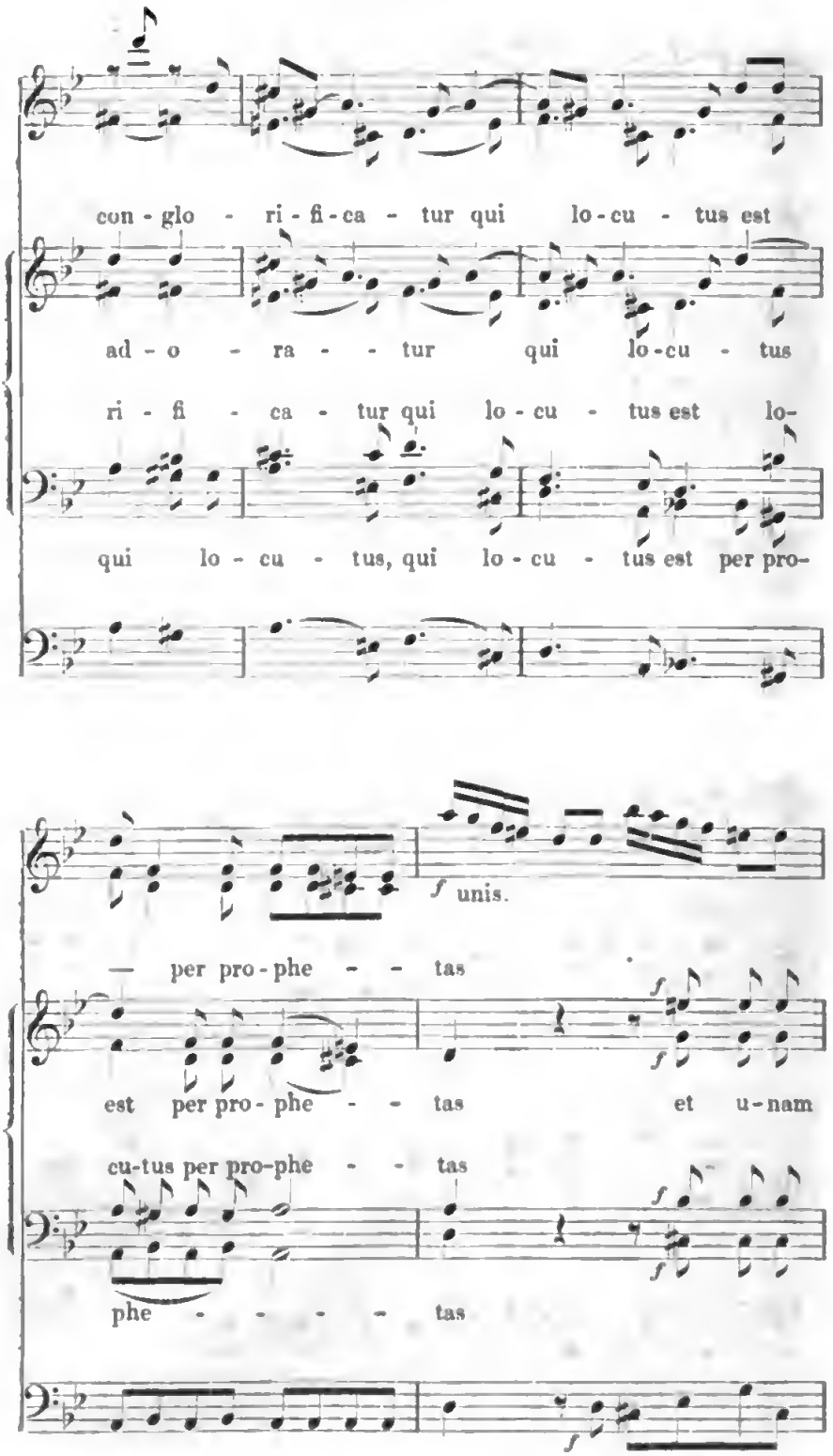


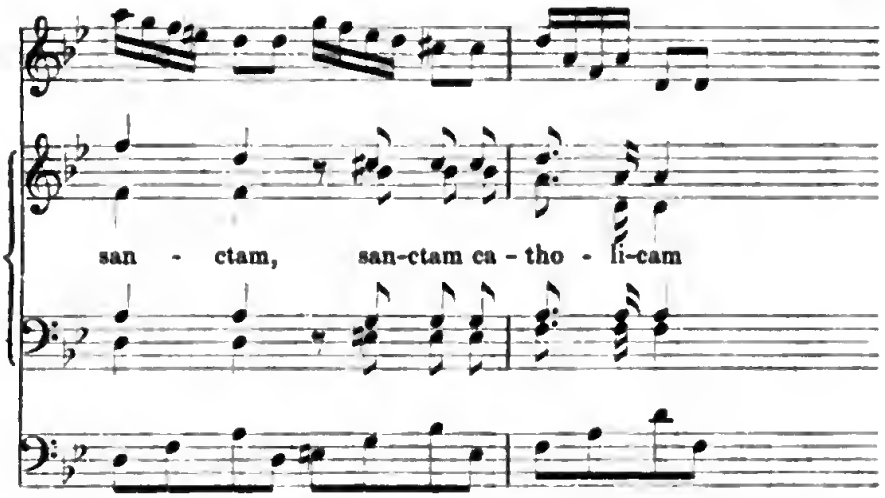
nach Lorentz eine, vielleicht zufällige, Reminiscenz an ein beliebtes Volkslied „Bauer häng' den Pummerl an". Wenn nun nach einer höchſt eigenthümlichen, bedeutſamen harmoniſchen Fortſchreitung dies Thema eintritt

32 Das Datum einer Abſchrift in St. Peter in Salzburg 22. Dec. 1777 kann nur die Aufführung bezeichnen.


Violini.
p
Solo. qui cum
Solo. qui ex pa - tre fi - li -
Solo. in spi - ritum sanctum do - mi-num
Basso.
p


pa - tre et fi - li-o si - mul ad - o - ra - tur et
o - - que pro - ce - dit si - mul
et vi - vi - fi - can - tem et con - glo-
Solo. et con-glo - ri - fi - ca - tur


con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est
ad - o - ra - - tur qui lo - cu - tus
ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est lo-
qui lo - cu - tus, qui lo - cu - tus est per pro-
f unis.
— per pro - phe - - tas
est per pro - phe - - tas et u - nam
cu - tus per pro - phe - - tas
phe - - - - tas



ſo kann dieſer Contraſt die rechte Wirkung nicht hervorbringen. Das Sanctus iſt ausnahmsweiſe ein kurzer fugirter Satz von intereſſanter Führung, das Benedictus ein ungemein wohllautendes, eigenthümlich begleitetes Sopranſolo; am tiefſten greift das Agnus dei, welches bei wunderſchönem Klang auch ernſt empfunden iſt.

Werke wie die Meſſen in F und D dur weiſen darauf hin, was Mozart als Kirchencomponiſt erreichen konnte, wenn er frei und ungehemmt hätte fortſchreiten können. Allein das „ſchnelle Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weiſen und unvergeßlichen Fürſten, Erzbiſchof Hieronymus von Colloredo“[33], modelte auch die muſikaliſche Behandlung der Meſſe in beſtimmter Weiſe. Die Beſchränkung in der Dauer, das Verbannen des eigentlichen Sologeſanges und der ausgeführten Fugen könnte als ſtrengere kirchliche Zucht erſcheinen. Allein Hieronymus hatte ſich vielmehr den recht eigentlich verweltlichenden Geſchmack in der Kirchenmuſik angeeignet; dazu liebte er als Kirchenfürſt Glanz und Pracht zu zeigen. Dieſer äußerliche Einfluß zeigt ſich in der übereinſtimmenden Auffaſſung und Formbehandlung der ſpäteren Meſſen vom Jahre 1775 an unverkennbar.

Den größten Zuſchnitt hat von dieſen noch eine 1776 componirte Meſſe (262 K.), mit einem contrapunktiſch ausgeführten Kyrie und zwei ausgearbeiteten Fugen, wo das Et in spiritum sanctum durch ein langes Vorſpiel eingeleitet und in einem Sopranſolo mit reſpondirendem Chor ausgeſponnen iſt. Auch ſind die Sätze, auf welche ſich nun die muſikaliſche Behandlung immer mehr concentrirt, das Qui tollis (deſſen figurirte Begleitung an die der Fuge Quam olim Abra-

33 Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18.

hae im Requiem erinnert), Et incarnatus est und Agnus Dei durch techniſche Arbeit wie dem Ausdruck nach ernſt und ſchön. Selbſt das Benedictus, in welchem der Chor ſein Osanna in das Benedictus der Soloſtimmen hineinruft, und Dona ſind in gehaltener Stimmung. Allein wie gründlich verſchieden doch dieſe Meſſe von der in F dur iſt, zeigt deutlich der Grundton des Gloria und Credo, welche lebhaft und glänzend, nicht ohne friſche Kraft, allein in keiner Weiſe innerlich und tief ſind.

Dieſelbe Richtung ſpricht ſich in den übrigen Meſſen (220. 257. 258. 259 K.)[34] noch entſchiedener aus. Unverkennbar iſt die zunehmende Reife in der ſichern und geſchickten Handhabung aller Mittel; auch die Motive offenbaren die Leichtigkeit einer ungewöhnlichen Productivität. Allein die eigentlich ſchöpferiſche Begeiſterung iſt durch den Zwang, in einer beſtimmten Richtung zu componiren, gebrochen. Unverkennbar ſoll dieſe Kirchenmuſik einen angenehmen, gefällig anregenden Eindruck hervorrufen, der ohne geradezu aus der Kirche herauszutreten, doch deutlich macht, daß der Erzbiſchof Glanz und Pracht ſeiner fürſtlichen Stellung zur Ehre Gottes in die Kirche bringe. Eine ſolche Aufgabe faßt auch der Künſtler äußerlich und gebraucht mehr und mehr bewußt ſeine Kunſt als Mittel. Eine unausbleibliche Folge iſt Ungleichartigkeit, da Erfindung und Arbeit vielfach auseinander treten, und einſeitige Uebertreibung: das anmuthig Liebliche läuft Gefahr, weich und zierlich zu werden, lebhafte Beweglichkeit zu bedeutungsloſer Flüchtigkeit herabzuſinken. Bei großer Mannichfaltigkeit in der Behandlung des Einzelnen ſpricht ſich in dieſen Meſſen das Beſtreben, angenehm, gefällig und leicht zu ſchreiben, gleichmäßig aus. Wir finden eine Fülle ſchöner Melodie und Harmonie, Freiheit in der Behandlung der Singſtimmen wie des Orcheſters, in der Durchführung der gewählten Motive wie in der Gliederung der Sätze. Stellen, in welchen tiefe Empfindung und poetiſche Auffaſſung ſich ergreifend ausſprechen, die nicht zufällig auch durch den Ernſt und die Tüchtigkeit der techniſchen Arbeit hervorragen, treten vereinzelt hervor, als glückliche Momente einer ſchönen Gemüthserregung, welche nicht nothwendig aus der Grundſtimmung des Ganzen hervorgeht.

34 In einem kleinen blauen Heft waren die Meſſen 220, 257—59, 262 zuſammengebunden, mit dem Titel von des Vaters Hand V Missae in C und Angabe der Themata. Die erſte iſt herausgenommen, offenbar die, welche Wolfgang dem Prälaten zum h. Kreuz in Augsburg ſchenkte, wie er dem Vater ſchrieb (20. Nov. 1777).

Dieſe Meſſen nun, in denen Mozart nur innerhalb äußerlich geſteckter Schranken ſeine Natur walten laſſen konnte, ſind am meiſten bekannt geworden, ſie haben den größten Einfluß auf die ſeinem Vorbild nachſtrebenden Muſiker geübt, faſt allein als Maaßſtab für die Beurtheilung Mozarts als Kirchencomponiſten gedient, wofür ſie am wenigſten ausreichen.

Die große Verwandtſchaft der Auffaſſung und Behandlungsweiſe in den Meſſen gleichzeitiger Componiſten, wie Haſſe, Naumann, Joſeph und Michael Haydn, erweiſt dieſe als nicht den Individuen eigene, ſondern als die allgemeine der Zeit. Daneben treten auch als eigenthümliche Vorzüge Mozarts der Adel einer höheren Natur, tiefpoetiſche Empfindung und jenes Maaßhalten hervor, welches das Kunſtwerk als ein Ganzes anſchauet und daher die von außen gezogenen Schranken als nothwendige Bedingungen der künſtleriſchen Production auch innerlich anerkennt. Man wird einzelne Vorzüge jener Meiſter bereitwillig anerkennen, allein die harmoniſche Schönheit Mozarts erreicht keiner von ihnen. Auch als Repräſentant jener leichten, heiteren Weiſe, die ſelbſt zu leichtfertigem Spiel wird, darf Mozart nicht gelten. Vor übertriebenem, virtuoſenhaftem Schmuck, wie vor leichtſinniger Flüchtigkeit bewahrte ihn das Maaß einer künſtleriſchen Natur, und wo es nur geſtattet iſt, offenbart ſich die Tiefe ſeiner Empfindung. Aber ſein Einfluß auf ſpätere Künſtler, welche die aus zeitlich und perſönlich beſchränkten Bedingungen hervorgegangenen Formen als überall gültiges Schema des muſikaliſch Schönen nachbildeten und übertrieben, hat auf das Urtheil über ſeine Leiſtungen eingewirkt, die man nicht einmal genügend kannte[35].

Daß Mozart überhaupt ſeine künſtleriſche Production von äußeren Bedingungen abhängig machen konnte, darf nicht ohne Rückſicht auf die Denkungsart jener Zeit beurtheilt werden. Die Kunſt, beſonders die Muſik, ſtand in engſter Beziehung zu den Verhältniſſen des Lebens, welche ſie hervorriefen; Opern, Meſſen, Inſtrumentalmuſik wurden geſchrieben, wann man ſie gebrauchte, wo man ſie gebrauchte, wie man

35 Theils wurde ſeine Kirchenmuſik verſtümmelt und in entſtellender Weiſe bearbeitet, theils wurden Opern- und andere Compoſitionen für die Kirche zurecht gemacht (Beil. VII). Auch ging gar manches auf ſeinen Namen, woran er keinen Theil hatte, ſo eine von Seyfried (Cäcilia V S. 77 ff. vgl. VI S. 129 ff.) mit Recht abgewieſene Meſſe in G dur (Anh. 232 K.), eine auch ſonſt (A. M. Z. XIV S. 829) verdächtigte Meſſe in B dur (Anh. 233 K.), endlich eine nach meiner Ueberzeugung Mozart's unwürdige, äußerlich nicht beglaubigte Meſſe in G dur (140 K.), welche Köchel und Lorenz indeſſen für echt halten.

sie gebrauchte, auf bestimmte Bestellung, zu bestimmten Veranlassungen, für bestimmte Mittel. Um sich auszubilden, um seinem Beruf zu genügen, suchte man Gelegenheiten der Art mit Eifer, fand in den äußeren Bedingungen einen Antrieb, selbst unter erschwerenden Umständen die Kunst und den Künstler zu Ehren zu bringen. Konnte diese Ansicht auch allzugroße Nachgiebigkeit gegen äußere Rücksichten und handwerksmäßigen Betrieb befördern, so war sie doch, richtig verstanden, die Grundlage einer gesunden und tüchtigen künstlerischen Production. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik hatte übrigens die Autorität noch eine besondere Geltung, da der Priester seine Anordnungen auch für die Musik unter die Oberherrlichkeit der Kirche stellte; in diesem Falle war er auch der Fürst, der die Musiker anstellte und bezahlte; der Respect vor solcher Stellung war derzeit ein natürlicher, im Gemüth begründeter. Mozart war seiner Natur nach lenksam, so lange sein innerstes Wesen nicht feindselig getroffen wurde; dann war er fest und entschieden. Herangewachsen unter der Zucht eines Vaters, dessen Princip war gewissenhaft jede Pflicht zu erfüllen, übrigens was sich nicht ändern ließ mit Vorsicht und Klugheit zum Besten zu wenden, suchte er, so lange es der äußeren Stellung wegen gerathen war, den Anforderungen des Erzbischofs auf würdige Art zu genügen und sich so gut es gehen wollte, in seiner Ausbildung zu fördern. Dabei unterstützte ihn seine künstlerische Natur, welche ihm vieles nicht als einengende Beschränkung erscheinen ließ, was doch in der That eine solche war. Sein Bedürfniß, seine Freude zu produciren war so groß, daß ein geringer Impuls ihn in poetische Thätigkeit setzte; die äußeren Bedingungen gehörten dann nur überhaupt mit zum Handwerkszeug. Dieses zu handhaben, wie es recht ist, ohne dadurch sich beschränken zu lassen und ohne es gering zu schätzen, war ihm zur anderen Natur geworden. So sind die Werke entstanden, welche den Stempel seines Genies eben so unverkennbar tragen, als sie den Einfluß der Verhältnisse erkennen lassen, unter denen sie hervorgebracht sind.

Wenn man dem allgemeinen, meist ohne hinreichende Sachkenntniß ausgesprochenen Urtheil, daß Mozarts Messen zu seinen schwächsten Werken gehören[36], nicht unbedingt beitreten kann, so muß man sehr ent-

36 A. M. Z. XVI S. 612. Das Urtheil von Rochlitz (für Freunde der Tonkunst IV S. 237 ff.) ist auffallend unsicher und farblos. Um so unverhohlener äußerte sich Thibaut (über Reinheit der Tonkunst S. 10 f.) wenn er den Tadel, daß „unsere neueren Messen und andere Kirchenstücke oft in ein rein verliebtes Wesen ausgeartet sind und nun ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper und sogar

ſchieden widerſprechen, wenn es bei Thibaut[37] heißt: „Mozart lächelte unverholen über ſeine Meſſen und mehrmals, wenn man eine Meſſe bei ihm beſtellte, proteſtirte er, weil er nur für die Oper gemacht ſei. Allein man bot ihm wohl für jede Meſſe 100 Louisdor und da konnte er nicht widerſtehen, erklärte aber lachend, was Gutes in ſeinen Meſſen ſei, das werde er nachher ſchon für ſeine Opern von dorther abholen". Das ſcheinbar Thatſächliche dieſer Aeußerung iſt rein erfunden, wie es oft geſchieht, um Abſtractionen hinterher eine Begründung zu leihen, und ſchlecht erfunden. Mozart hat in Salzburg nur für die dortigen Kirchen geſchrieben, in Wien keine einzige Meſſe auf Beſtellung, überhaupt nur eine, die unvollendet gebliebene in C moll, auf eigenen Antrieb. Honorare, wie die hier erwähnten, haben ſeine Standhaftigkeit nie auf die Probe geſtellt; man weiß, daß er für eine Oper 100 Ducaten erhielt. Auch die leichtfertige Geſinnung in Beziehung auf Kirchencompoſitionen iſt Mozart angedichtet. Er war in ſeiner Anſicht befangen, allein ſie war ehrliche Ueberzeugung, und er meinte es ernſt mit der Kunſt in der Kirche. Rochlitz erzählt, wie er bei ſeinem Aufenthalt in Leipzig ſich während eines Geſpräches über Kirchenmuſik geäußert habe, daß ein Proteſtant ſich keinen rechten Begriff davon machen könne, wie im Katholiken die in der Jugend feſt eingeprägten Vorſtellungen durch den Gottesdienſt immer wieder erweckt, und mit welcher Macht ſie im ſchaffenden Künſtler wirkſam würden[38].

Mozarts Erziehung war darauf gerichtet, ihn zu einem guten Katholiken zu bilden; pflichtgetreue Erfüllung deſſen, was die Kirche vorſchreibt, Ehrfurcht vor ihren Gebräuchen blieben auch bei einer ſcharfen und klaren Verſtandesbildung feſt in ſeinem Gemüth. Nach ſeiner Verlobung ſchreibt er ſeinem Vater (17. Auguſt 1782), daß er ſchon ſeit längerer Zeit mit ſeiner Conſtanze zuſammen Meſſe gehört und gebeichtet habe: „ich habe gefunden, daß ich niemalen ſo kräftig gebetet, ſo andächtig gebeichtet und communicirt hätte, als an ihrer Seite — und ſo geht es ihr auch".

Dem entſpricht auch ſein Urtheil über Kirchenmuſik und Componiſten. Er beklagt in einem Briefe an ſeinen Vater (12. April 1783),

---

wohl der geſuchteſten, alſo der recht gemeinen Oper tragen" ſummariſch auf Mozart und Haydn fallen läßt. Die Richtung der romantiſchen Schule begünſtigte eine einſeitige Verehrung der früheren italiäniſchen Kirchenmuſik, vielfach ohne rechtes Verſtändniß, auch auf Koſten Mozarts. Vgl. Tieck Phantaſ. I S. 468 f.

37 Ueber Reinheit der Tonkunſt S. 11.

38 A. M. Z. III S. 494 f.

„daß ſich die Veränderung des gusto leider ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat, welches aber nicht ſein ſollte — woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik — unter dem Dach — und faſt von Würmern zerfreſſen findet". Rochlitz berichtet, wie ſtreng er über Jomelli's Kirchencompoſitionen urtheilte[39] und wie er eine Meſſe eines Componiſten, der nur zur komiſchen Oper Talent gehabt habe, parodirte[40].

Daß er ſeine Kirchencompoſitionen als leichte Waare gering geſchätzt habe, davon iſt mir keine Spur vorgekommen. Wohl aber ſpricht dagegen ſchon die Art, wie er ſich gegen P. Martini ausſpricht; auf Reiſen führte er ſeine Kirchenmuſik auf, wo ſich Gelegenheit dazu bot, und glaubte ſich damit Ehre zu machen; auch ſpäter ließ er ſich dieſelbe nach Wien ſchicken, um ſie bei van Swieten, der ein ſtrenger Richter war, hören zu laſſen. Auch war er ſoweit entfernt ſich für einen bloßen Operncomponiſten auszugeben, der ſich in Kirchencompoſitionen nichts zutraue, daß er um Verleihung einer zweiten Kapellmeiſterſtelle bittet, „da der ſehr geſchickte Kapellmeiſter Salieri ſich nie dem Kirchenſtil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir dieſen Stil eigen gemacht habe". Und bei der Bewerbung um die Kapellmeiſterſtelle an der Stephanskirche beruft er ſich auf die Dienſte, die er durch ſeine auch im Kirchenſtil ausgebildeten Kenntniſſe zu leiſten vor Andern ſich fähig halten dürfe (Beil. I, 10. 11).

Auch das iſt ein ungerechter Vorwurf, daß Mozart in ſeinen Opern die Meſſen geplündert habe. Unter ſo vielen Opern und Kirchencompoſitionen erinnert ein einziges Agnus Dei (317 K.), ein Sopranſolo, in ſeinen Anfangstacten auffallend an die Arie Dove sono aus Figaro.

Nach den Meſſen nehmen den erſten Platz die Litaneien und Vespern ein, indem ſie ein größeres aus mehreren ſelbſtändigen Theilen zuſammengeſetztes Ganze bildet. Bei dieſen tritt der Einfluß der Oper noch entſchiedener hervor, wir begegnen hier auch den durch die Oper ausgebildeten Formen, welche der virtuoſenhafte Sologeſang wie von ſelbſt mit ſich brachte. Der Text bot auch hier theils für den muſikaliſchen Ausdruck überhaupt, theils für die Gliederung ganzer Sätze nicht geringe Schwierigkeiten dar. War die Strenge kirchlich angemeſſener Darſtellung aufgegeben, ſo wurden bequeme und gefällige Formen da am eheſten angewendet, wo die Worte dem muſikaliſchen

39 A. M. Z. III S. 493 f.
40 A. M. Z. I S. 116.

Ausdruck an ſich widerſtrebten. Die Ungleichartigkeit der einzelnen Theile wurde noch verſtärkt durch das Vorurtheil, daß auch der ſtrenge Stil vertreten ſein müſſe und man glaubte wohl, durch ein contrapunktiſches Paradeſtück einem virtuoſenhaften Paradeſtück die Wage halten zu können. Unter ſolchen Einflüſſen hatten ſich für die Behandlung im Einzelnen gewiſſe Normen gebildet, die der Ausführung nur einen beſchränkten Spielraum ließen.

Gemeinſam ſind den Litaneien das Kyrie, mit welchem ſie beginnen, und das Agnus Dei, mit welchem ſie ſchließen; die dazwiſchen liegenden, durch die beſondere Beſtimmung der Litanei bedingten Anrufungen begründen den muſikaliſchen Charakter derſelben.

Im Kyrie treten zu dem Kyrie eleison und Christe eleison andere Anrufungen hinzu, die zu einer breiteren und wechſelnden Behandlung auffordern, wodurch das Kyrie zu einem der gewichtigſten und bedeutendſten Sätze wird. Das Agnus Dei ſchließt nicht mit dona nobis pacem, ſondern mit miserere nobis, konnte alſo nicht als Vorbereitung auf einen heitern Schluß aufgefaßt werden; in der Regel wird der Ausdruck des geängſteten Flehens gemildert und in den Schluß ein tieferer Ernſt gelegt.

Die Anrufungen, der eigentliche Kern der Litaneien, ſind ſchon durch ihre gehäufte Menge, ohne beſtimmte Gliederung und Steigerung, für die Compoſition ungünſtig, auch iſt der größte Theil der Prädicate eines beſtimmten muſikaliſchen Ausdrucks nicht fähig. Die angemeſſene muſikaliſche Darſtellung iſt die ſtreng liturgiſche, welche den typiſchen, ſchon durch den wiederkehrenden Refrain ausgeprägten Charakter des Formelhaften feſthält. War dieſe Tradition einmal verlaſſen, ſo mußte eine im Detail nuancirte Darſtellung, zumal unter Anwendung fremder Formen zu einer ungleichmäßigen Behandlung hindrängen, welche nach rein formalen Gründen hervorhob oder zurückſetzte. Das charakteriſtiſche Moment des Refrains benutzte man entweder als Bindemittel der widerſtrebenden Elemente, oder man ſuchte die Nuancirung der Empfindung hinein zu legen, wie denn auch die einfachen Bitten ora pro nobis, miserere nobis Schattirungen des Ausdrucks zulaſſen, welchen jene Anrufe widerſtreben.

Die Marienlitanei (Litaniae Lauretanae) hatte einen im Ganzen heiteren und anmuthigen Charakter. Indem man ſich an die Mutter Gottes wandte, trat das in ſeiner Hoheit und Reinheit liebliche Bild der gebenedeiten Jungfrau, wie es auch die bildende Kunſt verkörpert hat, dem andächtigen Beter vor die Seele, und die ſchwär-

meriſche Hingebung an das ewig Weibliche, welche dem Mariencultus überhaupt eigen iſt, verleugnet ſich auch in der Muſik nicht. Den Ton der in Italien vor den Marienbildern auf der Straße geſungenen Litaneien der in den Compoſitionen italiäniſcher Meiſter oft ſtark hindurchklingt, glaubt man auch in manchen Partien der Mozartſchen Litaneien noch zu vernehmen.

Die erſte Litanei in B dur (109 K.), im Mai 1771 componirt, iſt knapp in den Formen, in der Behandlungsweiſe ohne höheren Schwung tüchtig und ſicher; überall friſch zugegriffen und raſch abgemacht. Das Kyrie iſt nach Art der kurzen Meſſen in einem einzigen lebhaften Chorſatz ohne beſtimmte Durchführung eines Motivs geradedurch componirt. Der erſte Theil der eigentlichen Litanei iſt zwiſchen Soloſtimmen, unter welchen der Sopran am meiſten hervortritt, und Chor getheilt; das Ganze leicht anſprechend, vorherrſchend melodiſch, mit einfacher Harmonie und in eigenthümlicher Weiſe populär. Auf die vom Chor im ernſten, feierlichen Ton vorgetragenen Worte salus infirmorum folgt ein raſcher kräftiger Chorſatz mit den Worten auxilium Christianorum. Mit der Anrufung Regina angelorum wenden ſich wieder die Soloſtimmen bald abwechſelnd, bald je zwei in lebhafterem Tone zu der Himmelskönigin', die den Glanz ihrer Erſcheinung auch auf das Gemüth der zu ihr Betenden fallen läßt. Im letzten Satz tritt der Chor mit dem Agnus Dei qui tollis peccata mundi ein, die Soloſtimmen antworten mit der Bitte, bis zum Schluß auch der Chor in das miserere nobis einſtimmt. Der Ausdruck iſt gefaßt, mehr ernſt als wehmüthig, zum Schluß ſteigert die Stimmung ſich in angemeſſener Weiſe. Die eigentliche Factur iſt einfach; die Singſtimmen ſind ſelten wirklich contrapunktiſch, aber fließend in der Stimmführung und in der Modulation frei und ſicher behandelt, auch die Begleitung macht meiſtens auf ſelbſtändige Bedeutung keinen Anſpruch.

Ungleich bedeutender iſt die zweite Litanei in D dur (195) aus dem Jahr 1774, in welchem die Meſſen in F- und D dur und die finta giardiniera geſchrieben wurden, denen ſie durch die Reife der Conception und die Sorgfalt der Ausführung würdig zur Seite ſteht. Das Kyrie iſt ein großer, mit Liebe ausgeführter Satz, ein feierliches Adagio, dem ein ernſt gehaltenes Allegro folgt. Die Stimmen ſind durchgängig in ſtrengen contrapunktiſchen Formen geführt, Haupt- wie Nebenmotive feſtgehalten und durchgearbeitet, auch das Orcheſter greift ſelbſtändig ein. Der Ausdruck iſt angemeſſen und würdig, über das Ganze eine ruhige Milde verbreitet, der Stimmung des Muſikſtücks

entſprechend, in welchem es den Einleitungsſatz bildet. Im erſten Abſchnitt der eigentlichen Litanei ſpricht ſich eine heitere Zuverſicht, man möchte ſagen eine gewiſſe Lebensluſt, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen iſt, mit feiner Mäßigung aus. Die muſikaliſche Geſtaltung verräth den beſtimmten Einfluß der Oper in den Paſſagen des Soloſoprans wie in der unverkennbaren Analogie der Arienform bei der Behandlung des Hauptmotivs. Sehr glücklich tritt im Chor das Refrainmäßige hervor; die Begleitnng, obwohl durchgehends ganz frei und ſelbſtändig, iſt leicht und durchſichtig gehalten. Den ganzen Satz zeichnet bei dem klarſten Wohllaut ein Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie aus. In anderer Weiſe vollendet iſt das ſchöne darauf folgende Adagio, in welchem die Worte salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianum zuſammengefaßt ſind. Die Gliederung dieſes Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abſchnitte, der Wechſel zwiſchen Solo und Chor, die charakteriſtiſche ſorgfältig gearbeitete Begleitung ſind ſo vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze iſt von einem ſolchen Ernſt und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, daß hier der Schönheit die Größe vermählt erſcheint. Im folgenden Abſchnitt Regina angelorum, der wieder den leichteren Ton anſchlägt, ſind die Chorſtellen friſch und lebendig, das eingeſchaltete Tenorſolo aber iſt in der Form opernhaft und an Erfindung und Ausdruck ſchwach. Das Agnus Dei iſt zwiſchen einem Soloſopran und dem Chor vertheilt; das erſtere, auf virtuoſen Vortrag berechnet, iſt doch nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorſtellen ſind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

Die liebevolle Hingabe an die Arbeit tritt auch im Orcheſter hervor, deſſen Hauptkraft zwar in dem fein ausgearbeiteten Saitenquartett ruht, allein auch die Blasinſtrumente ſind wirkſam angewendet, um ſelbſtändig Licht und Schatten zu geben. Dieſen äußeren Vorzügen entſpricht die Erfindung ausgiebiger Motive und charakteriſtiſcher Figuren, deren reife und harmoniſche Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozarts trägt.

Von einer dritten Litanei für vier Singſtimmen ohne Begleitung ſind leider nur die Anfangstacte überliefert, Kyrie (340 K.) und Sancta Maria in C dur (325 K.), Salus infirmorum in C moll (324 K.), die kein Urtheil zulaſſen.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento) hat einen ernſteren Charakter als die

Marienlitanei. Anrufungen des heiligen Sacraments aber, faſt alle dogmatiſch abſtract und transſcendental, geben für die muſikaliſche Darſtellung noch weniger beſtimmte Anregung als die an die Jungfrau Maria gerichteten. Daher ſpricht ſich hier neben feierlicher Würde und einer gewiſſen Tiefſinnigkeit die opernmäßige Weiſe unverholener aus als dort. Die beiden Litaneien Mozarts ſind groß angelegte und ſorgfältig ausgearbeitete Compoſitionen[41].

Die erſte derſelben in B dur (125 K.), im März 1772 nach der italiäniſchen Reiſe compouirt, ſchlägt durchgängig den Ton der großen heroiſchen Oper an, gehoben durch tieferen Ernſt der Empfindung; nur in einzelnen Momenten tritt ſie ganz aus dieſem Kreiſe heraus. Das Kyrie wird durch einen Inſtrumentalſatz eingeleitet, der das ſpätere Hauptmotiv ankündigt, welches der Chor nach einem kurzen feierlichen Adagio im Allegro molto aufnimmt. Die Anlage dieſes Satzes, welcher dem mehrmals wiederholten Hauptthema ein zweites contraſtirendes (im Sopranſolo) entgegengeſtellt, entſpricht der in der Oper üblichen Conſtructionsweiſe, auch die Formation dieſer Motive, die rauſchende Begleitung des Orcheſters haben denſelben Zuſchnitt. Der erſte Satz der eigentlichen Litanei Panis vivus iſt eine Sopranarie, welche nach ihrer ganzen Anlage und Haltung in einer opera seria ohne abzuſtechen Platz finden könnte; die Hauptpaſſagen ſind, wie auch bei Haydn u. a. auf das Wort miserere gelegt. Der folgende feierliche Chor Verbum caro factum, intereſſant durch ſeine Modulation und eine charakteriſtiſche Violinfigur, dient als Einleitung für den folgenden lebhaft bewegten Satz Hostia sancta. In dieſem tragen vier Soloſtimmen das Hauptmotiv, verſchieden modificirt, nach einander vor, bis ſie in angemeſſener Steigerung einander näher treten und ſich vereinigen; ſehr wirkſam tritt der Chor zweimal mit kurzen aber durch Rhythmus und Harmonie gewichtigen Sätzen dazwiſchen, und giebt dadurch dem Ganzen ernſtere Haltung und Würde. Eine neue Steigerung tritt ein mit dem Adagio, in welchem der Chor das Wort tremendum mit dem Ausdruck tiefer Ehrfurcht wiederholt. Daß die Worte ac vivificum

41 Es iſt von großem Intereſſe Mich. Haydns Litaniae de venerabili sacramento in G moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche um dieſelbe Zeit und unter denſelben Verhältniſſen geſchrieben ſind, zu vergleichen, ein vortreffliches Werk, das in Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meiſter bewährt. Wenn es im Ganzen weniger blühend, weniger weich und anmuthig, in mancher Hinſicht ernſter erſcheint, ſo zeigt dies die Verſchiedenheit in der künſtleriſchen Natur der beiden Meiſter; die allgemeine Auffaſſung iſt nicht weſentlich unterſchieden, der Einfluß der Oper auch bei Mich. Haydn unverkennbar.

sacramentum darauf in einem kurzen lebhaften Satz folgen, ist nur eine äußerliche Charakteristik, die sich an den Gegensatz der Wörter tremendum und vivificum hält. Der folgende Satz Panis omnipotentia verbi caro factus ist wieder eine opernhafte, passagenreiche Tenorarie von angenehmem Ausdruck. Ein kurzes Adagio in B moll Viaticum in domino morientium bereitet durch ernste Harmonien auf etwas Neues vor[42]. Es war Sitte auf die Worte Pignus futurae gloriae einen ausgeführten contrapunktischen Satz zu schreiben, und Mozart war nicht der Art sich solcher Aufgabe zu entziehen. Das Thema der Bässe, denen die Blasinstrumente mit einer später mehrfach benutzten Figur antworten, tritt mit Kraft und Bestimmtheit auf, wie sie einer frohen Zuversicht geziemen, und wird dann in einer langen Fuge gründlich verarbeitet[43]. Diese führt das eine Thema, fast immer unverkürzt und unverändert, durch, entwickelt aber bei großer Klarheit eine Mannigfaltigkeit, namentlich in der Modulation, eine Steigerung auch durch das Orchester, und einen so frischen und vollen Klang, daß der fünfzehnjährige Jüngling sich durch diese Arbeit ein gültiges Maturitätszeugniß geschrieben hat. Das Agnus Dei ist wieder ein Sopransolo im concertirenden Geschmack, mit Passagen und anderen Gesangskünsten verziert, allein dessen ungeachtet wahr und einfach empfunden und anmuthig schön[44]. Der Chor nimmt beim drittenmal das Agnus Dei auf, und schließt, indem die Grundmotive des Solo, in passender Weise vereinfacht und abgeändert, angewendet werden, in milder Ruhe ab.

Daß Mozart auf die Vollendung dieser tüchtigen Arbeit einen gewissen Werth legte, zeigt daß er ans Ende seiner Partitur gegen seine Gewohnheit schrieb Finis I. O. D. G.

Die zweite Litanei in Es dur (243 K.), im März 1776 componirt, ebenfalls ein sorgfältig ausgeführtes Musikstück, zeigt dieselbe Anordnung Die opernmäßige Behandlung gewisser Stücke tritt hier noch schärfer hervor, weil zu dem Charakter der Reife und des mildruhigen Ernstes der angeheftete Flitterputz noch weniger paßt. Anlage und Durchführung des durch den innigen Ausdruck einer milden, durch die mäßig be-

42 Dieser Satz schloß anfangs in B dur. Mit Recht zog Mozart es vor, die Einleitung in der Dominante (F dur) zu schließen und gab zugleich sehr zweckmäßig dem Abschluß eine größere Breite.

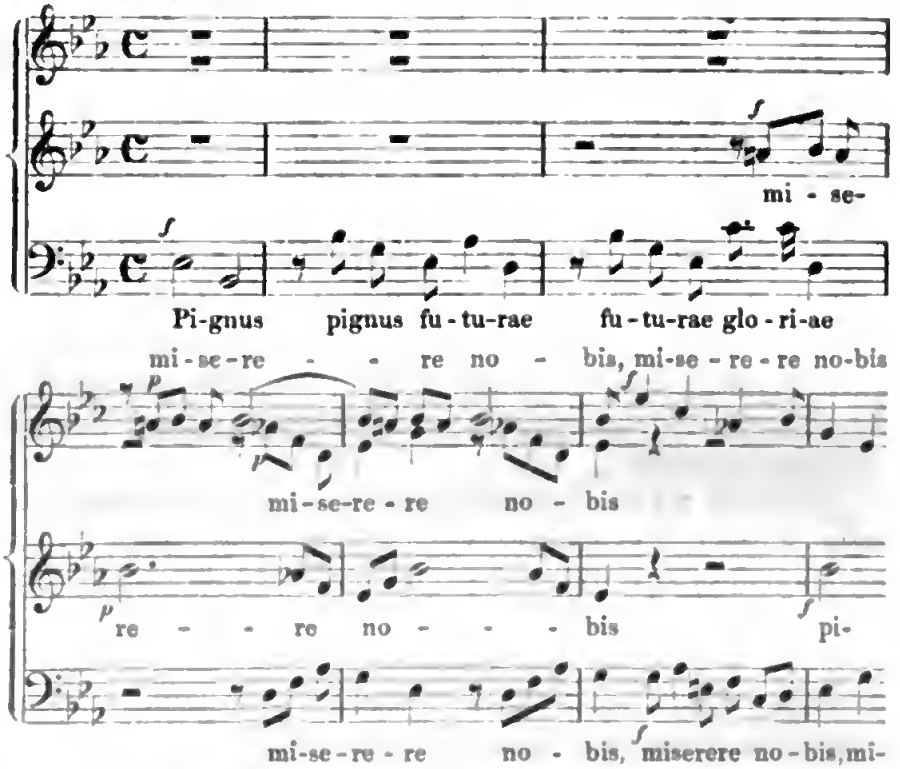
43 Mozart hat an drei Stellen Kürzungen und soweit es dadurch nöthig wurde, Aenderungen vorgenommen. Die gekürzte Fuge ist in der Cantate I gedruckt.

44 Zu Anfang hat L. Mozart darüber geschrieben: „Das Solo von Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßstimme hinein geschrieben".

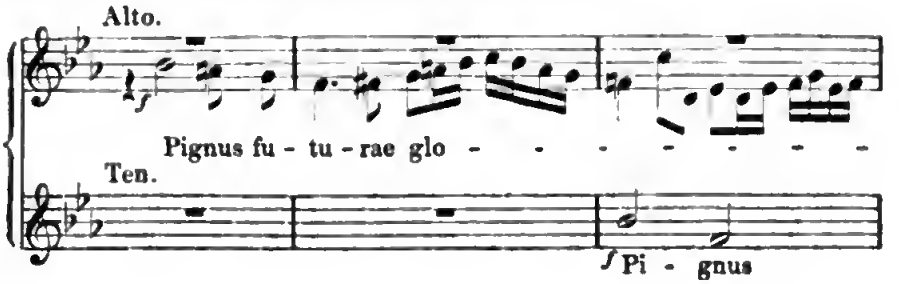
wegten Figuren der Begleitung gehobenen Ruhe ausgezeichneten Kyrie iſt einfach. Solo und Chor wechſeln mit einander ab; das Hauptmotiv kehrt zum Schluß wieder, dazwiſchen ſind, wie in einem mittleren Theil, kleinere einander entſprechende Motive gruppirt; beſonders iſt das miserere in verſchiedener Nuancirung ſchön ausgedrückt. Nach dieſem harmoniſchen Ausdruck einer geſammelten Stimmung überraſcht es die Worte Panis vivus in einer breit ausgeführten Tenorarie wiedergegeben zu finden, die vollkommen den Stil der ſerioſen Opernarie hat. In den folgenden Sätzen, wo der Text nur an wenigen Stellen zu einem beſtimmten muſikaliſchen Ausdruck auffordert, bekundet die vortreffliche Gliederung der größeren Abſchnitte und der einzelnen Motive den Meiſter nicht minder, wie der wahre und ſchöne Ausdruck der Empfindungen und die Einheit des Tons bei wirkſamer Schattirung und Steigerung. Die Worte Verbum caro factum ſind als eine feierliche Einleitung gehalten; von ſchöner Wirkung iſt das miserere, welches zuerſt ohne Begleitung, wie aus gepreßter Bruſt gemurmelt, zu einem Angſtſchrei ſich ſteigert und allmählich wieder in ſich ſelbſt zurückſinkt. Auf dieſem dunkeln Grunde hebt ſich der folgende Satz Hostia sancta, in dem Solo und Chor wechſeln, ſeinem allgemeinen Charakter nach dem Kyrie entſprechend, mild und tröſtlich ab. Der Ton des feierlich Erhabenen ſteigert ſich um vieles im Tremendum ac vivificum sacramentum, wo die Worte tremendum und vivificum nicht von einander getrennt, vielmehr die Worte panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva noch hinzugenommen und in einem zuſammenhängenden, feſtgegliederten Satz dargeſtellt ſind. Die kräftige harmoniſche Führung in ſtark ausgeſprochenen aber wohlmotivirten Gegenſätzen wird durch das Orcheſter noch herausgehoben, indem die Saiteninſtrumente eine mächtige Figur durchführen, denen Oboen, Hörner, Fagotts und Poſaunen vereinigt gegenüberſtehen. Dieſer großartige und tiefergreifend wirkende Satz ſchließt in ſich ſowohl der Form als der Stimmung nach vollſtändig ab. Der folgende Dulcissimum convivium, ein Sopranſolo, der Cavatine näherſtehend, von mehr zartem und weichem Ausdruck iſt vorwiegend operuhaft; die ſaubere Behandlung, welche ſich auch in der ſorgfältigen Begleitung ausſpricht, kann die Grundſchwäche nicht ausgleichen. Mit dem tiefſten Ernſt und höchſt eigenthümlich behandelt tritt dann das Viaticum in domino morientium ein. Die Sopranſtimmen tragen als Cantusfirmus die Choralmelodie des Hymnus vom heil. Altarſacrament Pange lingua gloriosi nach römiſcher Singweiſe

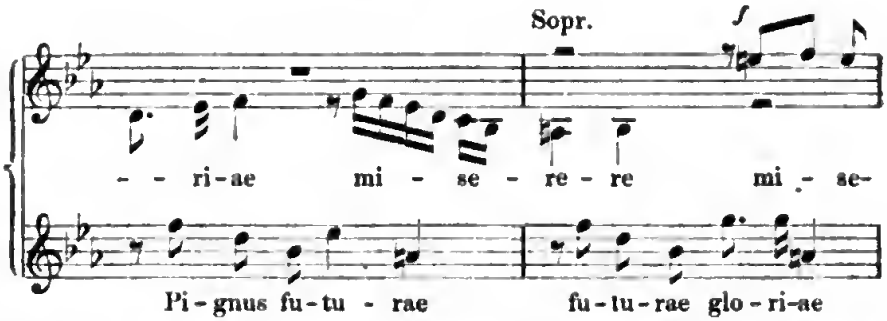
vor, wozu die Blasinſtrumente — Oboen, Hörner, Fagotts und Poſaunen — und zwei gedämpfte Bratſchen die Harmonie in vollen Accorden angeben, während die Geigen pizzicato ſich mit einer Achtelfigur meiſtens in gebrochenen Accorden bewegen. Das Ganze iſt von überraſchender ernſt würdiger Wirkung.

Hierauf folgt das Pignus futurae gloriae in einem contrapunktiſchen Satz von complicirter Arbeit. Das Hauptthema von 6 Tacten begreift die Worte pignus futurae gloriae miserere nobis, allein im dritten Tacte treten mit den Worten miserere nobis die drei anderen Stimmen dazu:



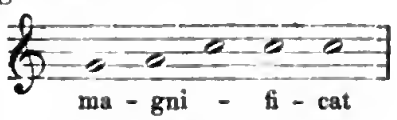
die Motive derſelben werden dann bei der Durchführung des Hauptthemas auf verſchiedene Weiſe verarbeitet. Nach der erſten Durchführung tritt ein zweites ſelbſtändiges Thema ein



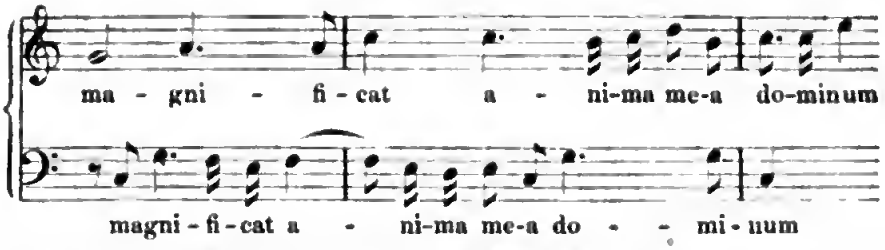


das dann mit dem früheren vollſtändig durchgearbeitet wird. Dieſem Satze merkt man mehr als anderen contrapunktiſchen Stücken Mozarts die Arbeit an, auch ſcheinen die Singſtimmen weniger als ſolche und manchmal als die abſtracten Träger der contrapunktiſchen Ausführung behandelt zu ſeien. Das Agnus Dei iſt ein Sopranſolo; den Charakter weicher Anmuth ſpielen nicht allein die Paſſagen der Singſtimme, ſondern die concertirende Behandlung der begleitenden Inſtrumente (Flöte, Oboe und Violoncell) noch mehr ins Zierliche. Dieſer Satz hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit manchen Sätzen der ſpäteren Mozartſchen Opern; denn von der eigentlichen opera seria hat er gar nichts mehr an ſich. Zum Schluß nimmt der Chor, wie auch bei Haydn, wiederum das Hauptmotiv des Kyrie auf, aus welchem ein einfacher Schluß herausgearbeitet wird, der auch der Stimmung nach das Ganze abgemeſſen abſchließt.

Eine ganze Veſper ſcheint Mozart in dieſen Jahren nicht componirt zu haben, aber das End- und Schlußſtück einer ſolchen, Dixit und Magnificat in C dur (193 K.), im Juli 1774 geſchrieben, ſind noch erhalten, beide ernſthafte, tüchtig contrapunktirte Arbeiten. Das Dixit iſt nach Art der kurzen Meſſe durchcomponirt, die einzelnen Abſchnitte in contrapunktiſcher Stimmführung, belebt und kräftig. Gloria patri iſt ein ſelbſtändiger Satz, mit einer langſamen Einleitung zu einem kurzen, regelmäßig fugirten Satz auf die Worte et in saecula saeculorum mit einem hübſchen Orgelpunkt. Größer angelegt und ausgeführt iſt das Magnificat. Der Lobgeſang der Maria iſt in einem großen Satz (Allegro moderato), deſſen Thema, aus dem dritten Choralton des Magnificat



der Tenor beginnt, indem der Baß ſogleich mit einem Gegenthema eintritt.



Damit ist der Grundstock des ganzen Satzes gegeben, der in verschiedener contrapunktischer Behandlung zu kleinen Sätzen verarbeitet wird, welche durch andere frei gestaltete Zwischenglieder mit einander verbunden sind. Die Doxologie ist wieder selbständig in zwei Sätzen behandelt. Der erste langsamere wird durch eine figurirte Begleitung belebt, der zweite ist eine lebhaft regelrechte Fuge.

Unter den kleineren Kirchenstücken betrachten wir zunächst das **Regina coeli.** In zwei Compositionen desselben vom Mai 1771 und 1772 (108. 127 K.) finden wir eine ganz übereinstimmende Anlage und Behandlung. Die erste Zeile ist zu einem lebhaften Chorsatz mit dem Refrain des überall eingeschalteten Alleluja verwendet; die zweite ist in einem Satz von mäßiger Bewegung dargestellt, in welchem ein Sopransolo mit dem Chor abwechselt. Das Ora pro nobis ist ein Adagio für den Solosopran, der in dem rasch bewegten Schlußsatz mit dem Chor das Alleluja anstimmt. Der Charakter des Ganzen ist lebhaft und heiter, fast fröhlich, und neigt sich, der damals herrschenden Richtung gemäß, dem Glänzenden und Rauschenden zu. Die Behandlung der Solostimme ist in dem lebhaften wie in dem langsamen Satz auf Virtuosität berechnet und wird in manchen Wendungen und Figuren opernhaft[45]. Die frühere Composition in C dur erinnert noch mehr an die opera seria; die spätere in B dur ist freier, namentlich sind die Stimmen, wie die Begleitung, wenn gleich ohne eigentliche contrapunktische Durcharbeitung, durchgängig selbständiger und lebendiger geführt. Ein drittes Regina coeli, offenbar aus späterer Zeit (276 K.), in C dur faßt das Ganze in einen lebhaften Satz zusammen, in welchem die Solostimmen den Chor unterbrechen. Hier ist auf Virtuosität verzichtet, eine heitere Lebendigkeit spricht sich frisch und kräftig aus und läßt einzelne Stellen von tieferer Bedeutung, wie das schöne Ora pro nobis, um so wirksamer hervortreten[46].

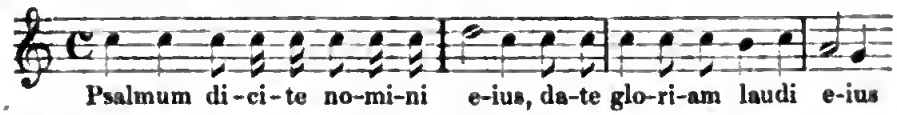
---

45 Eins dieser Regina coeli, wir wissen nicht welches, war für Frau Haydn componirt, das später, wie L. Mozart berichtet (12. Apr. 1778) Ceccarelli sang.

46 Gegen die Echtheit eines kleinen Salve regina für Solostimmen und Chor (92 K.) habe ich erhebliche Zweifel.

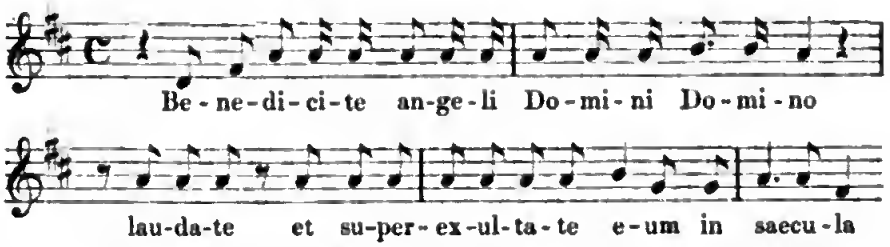
Ein Tantum ergo in B dur (142 K.) für Sopranſolo mit reſpondirenden Phraſen des Chors, der mit einem lebhaften Amen abſchließt, iſt nicht bedeutend. Auch eine zweite Compoſition in D dur (197 K.) für vollen Chor iſt, wenn ſie wirklich von Mozart iſt, raſch hingeſchrieben.

In ſehr frühe Zeit gehört der Handſchrift nach eine Motette in C dur (117 K.)[47]. Ein lebhafter Chor Benedictus sit Deus ohne eigentlich thematiſche Verarbeitung, aber mit freier Stimmenführung, bildet die Einleitung zu einer Arie für Sopran Introibo domum tuam domine, die nach Art einer Cavatine, wenn auch nicht ohne Coloratur, doch im Ganzen einfach gehalten iſt. Den Schluß macht ein zweiter lebhafter Chor Jubilate Deo, in welchem als zweites Motiv der achte Pſalmton eingeführt wird



welchen die vier Chorſtimmen einzeln nach einander zu einer figurirten Begleitung des Orcheſters vortragen, worauf der volle Chor jedesmal mit einem lebhaften jubilate antwortet[48].

Ausſchließlich auf den fünften Pſalmton gebaut iſt das Offertorium unbeſtimmter Zeit Benedicite angeli (342 K.). Vom ganzen Chor unisono wird der Vers



achtmal, zuletzt mit einer kleinen Veränderung, vorgetragen, während das Orcheſter, die Saiteninſtrumente mit zwei Hörnern, durch eine lebhafte, wechſelnde figurirte Begleitung, welche den Cantusfirmus umſpielt, Zuſammenhang und geſteigerten Ausdruck herſtellt.

47 Vielleicht iſt dies eine der Motetten, welche Wolfgang in Mailand 1771 componirte. Eine zweite Arie in Cavatinenform Quaere superna mit voraus gehendem Recitativ Ergo interest in G dur (143 K.) war wohl beſtimmt eingelegt zu werden.

48 Als Mozart 1777 auf der Reiſe war, ſchrieb ihm ſein Vater (4. Oct. 1777): „Ich ſchließe hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig ſeyn können; man muß Alles wiſſen".

Andere kleinere Sätze für Chor sind bald einfach harmonisch, bald freier oder strenger contrapunktisch gearbeitet. Zu jenen gehört das De Profundis (93 K.), in welchem die Worte des Psalms 129 (130) und der angehängten Doxologie geradedurch componirt sind, mit wenig mehr rhythmischer Bewegung als die Declamation der Textesworte verlangt, und in sehr einfachen Harmoniefolgen. Mit so geringfügigen Mitteln ist ein wohl gegliedertes Kunstwerk hergestellt, das ohne tief zu ergreifen eine still ernste Stimmung ansprechend ausdrückt.

Das Te Deum (141 K.) ist in seinen ersten Sätzen manchen der kurzen Messen ähnlich; der Text ist geradedurch componirt, ohne ein Thema durchzuführen und ohne bestimmte Figuren festzuhalten. Der wesentliche Charakter ist modulatorisch, der Zusammenhang beruht auf der Führung der Harmonie und der Verbindung harmonischer Gruppen, die Singstimmen sind ohne eine hervortretend melodiöse Eigenthümlichkeit mehr als die Träger der Harmonien behandelt. Nur der Schluß tritt aus dieser Weise heraus, indem die Worte in te Domine speravi, non confundar in aeternum zu einer regelmäßigen, aber nicht allzulangen Fuge verarbeitet sind, welche in einen kräftigen, harmonisch wirksamen Schluß ausgeht.

Durchaus contrapunktisch gearbeitet ist die Motette Misericordias Domini (222 K.), welche Mozart in München im Jahr 1775 als ein Probestück componirte (S. 150). Padre Martini, dem er sie zusandte, gab ihr (Sept. 1776) das Zeugniß, daß er in ihr Alles finde, was die moderne Musik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung, und wünschte dem Componisten Glück, der solche Fortschritte gemacht habe. Nicht ohne Absicht betonte der Vertreter des Contrapunktes nach den Grundsätzen der alten römischen Schule die Anforderungen der *modernen* Musik, deren buon gusto ihn allerdings nicht vollständig befriedigte[49].

Mozart hat den Satz misericordias Domini cantabo in aeternum (Psalm 88 [89], 1) getheilt. Die ersten Worte misericordias Domini werden in langsamen Noten vorgetragen, die zweite Hälfte in einem bewegten fugirten Satz, ohne daß das Tempo (Moderato) wechselt. Beide treten abwechselnd ein und werden eigenthümlich ausgeführt, der erste Satz besonders, indem er in langgehaltenen Noten der

49 P. Martini storia univ. II p. 281. Dagegen polemisirt Manfredini reg. armon. p. 162.

Singſtimmen als Orgelpunkt auftritt gegen eine Figur der Geigen, was zu ſehr frappanten harmoniſchen Wendungen und Uebergängen führt. Die contrapunktiſche Bearbeitung des zweiten Theiles iſt kunſtvoll und reich; außer dem Hauptthema des fugirten Satzes treten zwei andere aus demſelben abgeleitete auf, die theils ſelbſtändig, theils mit dem Hauptthema und untereinander, auch in der Umkehrung, combinirt, verarbeitet werden; auch die Zwiſchenſätze ſind ſtreng contrapunktiſch gehalten. Das contrapunktiſche Thema iſt, wie Stadler bemerkte[50], einem Offertorium Benedixisti Domine von Eberlin (S. 239) entlehnt, von Mozart aber, wie ein Blick auf den in der Notenbeilage IX mitgetheilten Anfang zeigt, in eigenthümlicher Weiſe bearbeitet[51]. Dies treffliche, von Ulibicheff[52] allerdings überſchätzte, Werk hat von Thibaut[53] eine ſehr einſeitige Kritik erfahren. Er ſagt:

Der Text beſteht, wenn man ſo will, aus zwei kurzen Sätzen: misericordias Domini (die Barmherzigkeit des Herrn) cantabo in aeternum (will ich ſingen in Ewigkeit), im Grunde aber nur aus einem Satz. Denn entweder nimmt man das misericordias Domini als den Grundgedanken, oder das cantabo in aeternum. Iſt jenes, ſo muß auch das cantabo ſich mit beugen; iſt aber dieß, ſo muß der Begeiſterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Der beliebten Malerei wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es indeß Mozart ſo gemacht, daß das misericordias Domini leiſe, das cantabo in aeternum aber ſtark und in einem friſchen Fugenſatz geſungen werden ſoll. Iſt die letzte Spindel abgewickelt, ſo kommt wieder das Grave und dann wieder die Fuge.

Es leuchtet ein, daß die Geſetze, nach welchen der Gedanke durch die Sprache ausgedrückt wird, nicht ausſchließlich für den muſikaliſchen Ausdruck des in Worte gefaßten Gedankens gelten, ſondern, da hier ein Neues hinzutritt, daß noch andere Normen in Betracht kommen. Da das Wort durch die verſtandesmäßige Vorſtellung für die Grundauffaſſung maaßgebend iſt, ſo iſt es das Gebiet der mit dieſer Verſtellung nothwendig zuſammenhängenden Empfindungen, in welchem der Muſiker mit voller Freiheit ſchaltet. Dieſe nach ihrer ganzen Tiefe

50 Stadler Vertheidigung der Echtheit des Mozart'ſchen Requiem S. 10.

51 Eine Analyſe iſt A. M. Z. X S. 43 ff. gegeben. Vgl. XIII S. 315.

52 Ulibicheff II p. 333 (II S. 409 d. Ueb.): Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mouvement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maitres catholiques du XVIIme siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart.

53 Thibaut über Reinheit der Tonkunſt S. 109 f.

und nach ihrem vollen Reichthum in den Formen auszudrücken, welche aus der Natur seiner Kunst hervorgehen, ist die Aufgabe des Componisten. Daß er dadurch nicht in Widerspruch trete mit dem, was das Wort enthält, ist keine Schranke, sondern die Grundbedingung für seine schöpferische Thätigkeit. Ein Widerspruch aber entsteht nicht allein durch verfehlte Grundauffassung, sondern durch einseitiges Hervorheben einzelner Momente, welche aus dem Zusammenhang gerissen das Verhältniß des Ganzen stören. Dies wäre hier der Fall, wenn die Vorstellungen von der Barmherzigkeit Gottes und von dem dieselbe preisenden Gesange in ihrem musikalischen Ausdruck als absolute Gegensätze gefaßt wären und mechanisch mit einander abwechselten, wie Thibaut dies andeutet. Dem ist aber nicht so. Die Motive der Worte cantabo in aeternum an sich wie in ihrer Verarbeitung drücken nur einen festen Entschluß und energischen Willen denselben zu bethätigen lebendig aus, die Grundstimmung aber ist ein Aufraffen aus einer gedrückten Empfindung; wir blicken in den Seelenzustand eines Menschen, der auch unter schweren Schicksalen und trüben Erfahrungen die Barmherzigkeit des Herrn zu preisen nicht ermüdet. Ganz wie Thibaut es verlangt, ist also der Ausdruck des cantabo dadurch bestimmt, daß es die misericordias Domini zum Gegenstand hat; und diese Stimmung ist im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen so übereinstimmend ausgesprochen und so consequent festgehalten, als die verschiedenen contrastirenden Motive musikalisch zu einem in sich einigen Kunstwerk gegliedert sind[54].

Eine sehr interessante Composition ist das im Jahr 1776 componirte Offertorium de Venerabili (260 K.) Venite populi für 2 Chöre in acht Realstimmen[55]. Es ist durchgängig imitatorisch, bald in strengerer, bald in freier Form gehalten; wie mit einer wahren Lust an der freien Bewegung gehen die Singstimmen im frischen Zuge fort, die beiden Chöre wie die einzelnen Stimmen sind klar gesondert und greifen fest ineinander, harmonisch und rhythmisch ist alles scharf gegliedert und charakterisirt. Ein kurzer langsamer Satz, der besonders harmonisch wirkt, trennt die beiden Hälften des lebhaften Hauptsatzes, in welchen wesentlich dieselben Motive, aber in verschiedenen Combinationen, durchgearbeitet werden. Das Ganze spricht frische Kraft und freudige Regsamkeit aus.

54 Zelter war mit Thibauts Urtheil auch nicht zufrieden (Briefw. m. Goethe IV S. 37). Rochlitz (A. M. Z. XXVII S. 461) versucht eine verfehlte Entschuldigung Mozart's.

55 Zwei Violinstimmen ad libitum, zur Unterstützung dienlich, sind beigelegt.

Von ganz verschiedener Haltung, einfach in der Anlage und Behandlung, im Ausdruck ruhig und mild, sind die beiden Sätze Sancta Maria mater Dei (273 K.) für Chor, im September 1777 componirt, und Alma redemptoris mater (277 K.) für Solo und Chor, das seiner Reife nach nicht viel früher zu setzen ist. In beiden ist eine ernste, etwas weiche Stimmung sehr schön ausgesprochen und festgehalten; die leisen Nuancen und Schattirungen, welche dieselbe beleben, verrathen den Meister, welcher auch durch leise Schwingungen das Gemüth in eine harmonische Bewegung zu setzen und im Genuß des Schönen volle Befriedigung zu verleihen weiß. Nicht minder zeigt die Einfachheit der Mittel, welche er anwendet, die Sicherheit, mit welcher am rechten Fleck das Richtige geschieht, den bewußten Künstler; und manche harmonische Wendungen, kleine reizende Motive in der Begleitung würden genügen, um Mozarts Individualität mit Sicherheit erkennen zu lassen[56].

Diese Uebersicht kann einen Begriff von dem Fleiß geben, mit welchem Mozart auch auf diesem Gebiet sich der verschiedenen Formen zu bemächtigen bestrebt war, und nicht minder von der Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Production, der Sicherheit seines künstlerischen Tactes. Vergegenwärtigt man sich daneben seine Thätigkeit für die Oper, so wächst das Erstaunen über den Reichthum vielseitiger und stetig sich steigernder Leistungen; aber man begreift auch, wie bei so unausgesetzter Uebung aller musikalischen Kräfte jene merkwürdige Sicherheit in allem Technischen und Formellen erreicht werden konnte, die in so jungen Jahren selbst bei großem Genie überrascht.

Die äußeren Verhältnisse übten nicht allein auf die Auffassung und Behandlung der Kirchenmusik maaßgebenden Einfluß aus, sie bestimmten auch die materiellen Mittel der Ausführung. Mozart deutet in einem Brief (4. Nov. 1777), indem er erklärt, in Mannheim keine seiner Messen aufführen zu können, weil der Chor dort zu schlecht sei und man hauptsächlich für das Orchester schreiben müsse, darauf hin, daß in Salzburg hauptsächlich auf den Chor gerechnet sei. Dies bestätigen auch die Compositionen selbst, deren eigentlichen Kern die Chorpartien bilden; dazu stand Mozart ein wohlbesetzter und wohlgeschulter Chor durch die mit Sorgfalt ausgebildeten Kirchensänger und die Kapellknaben zu Gebot. Er selbst hatte eine Gesangsschule durchgemacht.

56 Denselben Charakter weicher Anmuth des Mariencultus hat das Offertorium Sub tuum praesidium (198 K.), ein Duett für Sopran und Tenor, einfach und melodiös.

Schon als Knabe überraſchte er bei ſeiner zarten Stimme durch gute Methode und richtigen Vortrag; in Italien verlor er zwar beim Mutiren ſeine Stimme, allein der Verkehr mit kunſtgemäß gebildeten Sängern erhielt ihn in der genauen Kenntniß der Stimme und ihrer Behandlung. Ueberall finden wir in den Chorpartien nicht allein fließende und ſangbare Stimmführung, ſondern Sinn und Geſchick für das charakteriſtiſch Wirkſame der verſchiedenen Stimmen nach den verſchiedenen Tonlagen. So ſehr Mozart darauf bedacht iſt, jede Stimme für die Ausführung leicht und bequem zu ſetzen, rechnet er doch auf kunſtmäßig gebildete Sänger, und wo die künſtleriſche Intention es erfordert, muthet er auch den Choriſten im Treffen der Intervalle, in der Reinheit des Intonirens, in Kehlfertigkeit und Volubilität nichts Geringes zu, und verlangt vor Allem den verſtändigen Vortrag eines Sängers, der weiß, worauf es ankommt. Aber auch bei der Verwendung der Singſtimmen wußte Mozart die genaueſte Kenntniß des Materiellen mit dem lebendigſten Gefühl für die idealen Forderungen der Kunſt zur Darſtellung des Schönen zu vereinigen.

Die Behandlung der Soloſtimmen, wo ſie virtuoſenhaft verwendet werden, iſt von der durch die Oper ausgebildeten nicht verſchieden. Frau Haydn und Meißner, neben den auch Maria Anna Braunhofer und Joſ. Spitzeder als Soliſten genannt werden, beſaßen eine nicht verächtliche virtuoſenmäßige Bildung, allein es waren nicht außerordentliche Erſcheinungen, um neue und eigenthümliche Schöpfungen hervorzurufen. Sind die Soloſtimmen nicht virtuoſenmäßig behandelt, werden ſie im Ganzen in der Weiſe der Chorpartien gehalten.

Die Orgel, als das eigentliche Inſtrument der Kirche, begleitete unausgeſetzt den Geſang; in allen Kirchencompoſitionen iſt daher die Baßſtimme, mitunter von der Hand des Vaters, ſorgfältig beziffert; obligat iſt ſie ſelten angewendet, wie im Benedictus (259 K.), und dann in leichtem Stil behandelt. Der Orgel zur Seite ſtehen drei Poſaunen, weſentlich zur Unterſtützung des Chors, ein Dienſt, den „der Stadtthürmermeiſter mit zween ſeiner Untergebenen" verſehen mußte[57]. Nach alter Ueberlieferung blaſen ſie in den Tuttiſätzen durchgehends mit den drei unteren Stimmen des Chors im Einklang; in der Partitur werden meiſtens die Poſaunen gar nicht angemerkt, ſondern nur die Stellen hervorgehoben, wo ſie ſchweigen. An dieſes befremdliche

57 Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

Vorherrſchen der Blechinſtrumente, wobei die Sopranſtimme unvertreten blieb, war man gewöhnt und mochte es in der Kirche nicht miſſen. Selbſtändig ſind die Poſaunen von Mozart ſehr ſelten und in der einfachſten Weiſe benutzt.

Als das ſelbſtändige Orcheſter galten die Saiteninſtrumente, und zwar meiſtens nur zwei Violinen und Baß; die Bratſchen verſtärkten den mit dem Orgelbaß gleichlautenden Baß. Um gegen den Chor mit Poſaunen und Orgel in einem für den Klang der Saiteninſtrumente ungünſtigen Raum durchzudringen, wurden dieſe ſo ſtark als möglich beſetzt und angemeſſen behandelt. Wo die Geigen nicht mit den Singſtimmen gehen, wird durch die Art und Lage der Figuren dafür geſorgt, daß ſie ſich gehörig geltend machen, nicht ſelten läßt man ſie im Einklang ſpielen; daraus erklärt ſich auch die Vorliebe für laufende, rauſchende Geigenfiguren, die wenig bedeuten, aber durchdringen und einen Schein von Fülle hervorbringen. Die höhere Aufgabe war es den Geigen gegenüber dem Chor wirklich ſelbſtändigen Charakter zu verleihen, ſie ihre eigenen Motive durchführen zu laſſen, entweder einſtimmig nur im Gegenſatz zum Chor, oder in gemeinſamer Durchführung der ihnen zugewieſenen Motive. In faſt allen Mozartſchen Meſſen findet ſich wenigſtens in einzelnen Stellen das Beſtreben, die Saiteninſtrumente ſelbſtändig zu behandeln; bei wachſender Reife des Künſtlers werden ſie freier, bedeutender und mit ſorgfältigerer Erwägung der Klangwirkungen angewendet. Um die letzteren zu variiren, werden mitunter Dämpfer angebracht, ſeltener das pizzicato.

Neben den Saiteninſtrumenten wurden am meiſten Trompeten und Pauken gebraucht, deren man bei einem feierlichen Hochamt nicht gern entbehrte. Der häufige Gebrauch der Trompeten, wie der Poſaunen, wurde durch bibliſche Stellen begründet, welche vom Gebrauch derſelben beim jüdiſchen Gottesdienſt reden; aber die ſorgfältig gepflegte und reich beſetzte Trompetenmuſik war ſo ſehr der anerkannte Ausdruck des feſtlichen Glanzes bei Hoffeſtlichkeiten, daß man ſie auch bei den kirchlichen Feſten nicht miſſen wollte. In zwei Meſſen (139. 167 K.) hat Mozart außer den beiden üblichen Trompeten, die mit dem Namen Clarini bezeichnet ſind, noch die Tromba Principal angewendet, welche nur die tiefen Töne c und g zu blaſen haben und die Pauken verſtärken[58].

Von anderen Blasinſtrumenten wurden 1757 „die Oboe und Quer-

58 Altenburg Anl. z. Tromp.-Kunſt S. 108.

flöte selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört“[59]. Von dieser Strenge wurde freilich später nachgelassen, allein bis zuletzt wird die Oboe allein oder als das vorherrschende Blasinstrument angewendet, meistens nur um die Singstimme zu unterstützen oder die Harmonie zu verstärken. Erst später tritt auch die Oboe ausnahmsweise selbständig ihrer Eigenthümlichkeit gemäß hervor, was wirksam erst geschehen konnte, seitdem sie unter verschiedenen zusammenwirkenden Blasinstrumenten ihren Platz erhielt. Flöten wurden selten als Stellvertreter der Oboen in sanften Sätzen gebraucht; Clarinetten hatte man in Salzburg gar nicht. Fagotts dienten in der Regel nur zur Verstärkung des Basses; an einzelnen Stellen, wo sie, ähnlich wie die Violoncelli, eine selbständige Bewegung in beschränktem Maaß erhalten, wird dies in der Partitur angedeutet. Auch wenn die Bratschen zu den Blasinstrumenten gestellt werden, um die Harmonie zu vervollständigen, unterstützen sie die Fagotts, welche allmählich diese Stellung bei den Blasinstrumenten selbständig einnehmen. Die Hörner halten sich anfangs meistens nahe zu den Trompeten, allmählich zeigt sich namentlich im Gebrauch der gehaltenen Töne Aufmerksamkeit auf die eigenthümlichen Klangeffecte. Die freiere Behandlung der Blasinstrumente kam in der Kirche erst durch den Einfluß der Oper zur Geltung, die Stücke, welche überhaupt freier behandelt wurden als die Messe, brachen auch in dieser Hinsicht die Bahn. Das Orchester der beiden letzten Litaneien steht rücksichtlich der sorgfältigen Ausarbeitung und der Ausstattung mit Blasinstrumenten den gleichzeitigen Opern nicht nach, und die letzte verwendet nicht allein, wie diese, obligate Soloinstrumente, sondern nähert sich in mehreren Abschnitten schon der modernen Instrumentation.

Die Frage, welche Meister Mozart vorzüglich studirt habe, ist leider nicht genügend zu beantworten. Was gewöhnlich im Allgemeinen von einem fleißigen Studium Bachs, Händels und der italiänischen Meister gesagt wird, ist weder erweislich noch wahrscheinlich. Es war in Salzburg schwerlich viel Gelegenheit derartige Studien zu machen, andere Meister als Salzburger und in Süddeutschland geläufige kennen zu lernen. Daß Mozart diese, Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser und ähnliche hoch schätzte und ernsthaft studirte, ist bekannt. Aber Sebast. Bach[60] lernte er erst in Wien durch van Swieten und in

59 Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

60 Was Rochlitz über Bach's Einfluß auf Mozart sagt ist nicht begründet (A. M. Z. II S. 641 f.).

Leipzig kennen, wenn ihm auch vielleicht schon in Salzburg einzelne Klavier- und Orgelcompositionen vorgekommen sein mögen. Händelsche Oratorien hatte er als Knabe in London gehört, aber dies blieb ohne Folgen. Noch in Mannheim gewann der Messias ihm kein lebhaftes Interesse ab; auch zu diesem Meister führte ihn van Swieten. Bedeutender mag wohl der Einfluß italiänischer Meister gewesen sein. In Salzburg zwar wurde ältere italiänische Kirchenmusik gewiß nur ausnahmsweise aufgeführt. Leop. Mozart berichtet einmal von einem Graduale, das ihm sehr gefallen habe und wie er auf Nachfragen erfuhr, „vom berühmten längst verstorbenen Lotti" war (13. Nov. 1777). Allein wir sehen, mit welchem Eifer er in Italien studirte und lernte, und ein Jüngling von Mozarts Genie lernte rasch und wußte auch im Fluge zu erkennen und zu erfassen, was ihm frommen konnte. Manches mag auch zu künftigem Gebrauch aus Italien mit nach Hause gebracht sein, wie wir dies von Compositionen des Padre Martini wissen. Aber nach welcher Richtung hin solche Studien gingen, wie weit sie sich erstreckten, darüber sind wir nicht unterrichtet. Ein tiefer gehendes vielseitiges Studium älterer Meister zur Ausbildung des eigenen Stils ist nicht wahrscheinlich, die Beschäftigung mit anderen Componisten war gewiß hauptsächlich darauf gerichtet, im Technischen eine sichere Praxis zu gewinnen, wie die vorliegenden Aufgaben sie erforderten.

14.

Die Instrumentalmusik.

Es war hauptsächlich in Italien — aber nicht dort allein — Sitte geworden, in der Kirche zur Einleitung oder als Zwischensätze selbständige Instrumentalstücke aufzuführen[1]. Diese waren in der damals üblichen Form der Symphonie geschrieben, wobei man auch die lebhaften und munteren Sätze für die Kirche nicht unangemessen fand[2]; durch

1 Burney führt Beispiele aus Mailand (I S. 66), Bologna (I S. 167), Brüssel (II S. 43), Wien (II S. 239) an.

2 Burney Reise I S. 67. II S. 276.

3 Burney schreibt von einer Kirchenmusik Galuppi's, die er in Venedig hörte (I S. 108 f.): „In der Symphonie, welche voller artigen Passagen war,

ſtarke Beſetzung, doppelte Orcheſter[3] und ähnliche Mittel brachte man glänzende Inſtrumentaleffecte hervor. Wie aber Geſangsvirtuoſen in der Kirche ſich hören ließen, gab man auch durch Concerte ausgezeichneter Inſtrumentaliſten dem muſikaliſchen Theil des Gottesdienſtes einen Reiz, der nun einmal für das Publicum unerläßlich geworden war[4]. Sie wurden gewöhnlich zum Schluß geſpielt, ohne alle Rückſicht auf kirchlichen Charakter[5]. Aus Dittersdorfs Erzählung[6] von ſeinem Wettkampf mit Spagnoletti bei dem Kirchenfeſt von S. Paolo in Bologna und dem Erfolg deſſelben ſieht man, daß Virtuoſenleiſtungen in der Kirche wie im Theater und Concert galten.

In Salzburg wurde, wie auch Mozart Padre Martini andeutet (S. 245), zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium eine Sonate vorgetragen, bis Erzbiſchof Hieronymus im Jahr 1783 an ihre Stelle ein Graduale ſetzte[7]. Siebzehn von Mozart für dieſen Zweck geſchriebener Compoſitionen ſind erhalten. Die älteſte von ſicherem Datum iſt aus dem Jahr 1775 (212 K.), ferner von 1776 (241. 244. 245. 263 K.) und 1777 (274. 278 K.), doch rühren mehrere ohne Zweifel aus früherer Zeit (67—69. 144. 145 K.) her. Auch während ſeiner Abweſenheit führte man ſeine Kirchenſonaten auf, wie der Vater berichtet (25. Sept. 1777); nach ſeiner Rückkehr componirte er noch drei Stücke der Art, die letzte im März 1780 (328. 329. 336 K.). Sie ſind mit der allgemeinen Bezeichnung eines Inſtrumentalſatzes Sonata überſchrieben und beſtehen alle aus einem nicht langen lebhaften Satz in zwei Theilen von regelmäßiger Sonatenform. Die Kirchenſonate (sonata di chiesa) ſollte zwar zum Unterſchied der Kammerſonate (sonata di camera) ernſt, würdig, auch wohl fugirt, contrapunktiſch gearbeitet ſein, aber der Stil dieſer Sätze hat nichts, was an die Beſtimmung für kirchliche Aufführung erinnert. Sie ſind weder der Stimmung nach feierlich oder andächtig, noch iſt die Schreibart irgend ſtreng. In Umfang, Ton und Behandlung erinnern ſie an die erſten Sätze kleinerer Sonaten und Quartetts; die Motive ſind klein, zum

machten die Orcheſter eins um das andere das Echo. Es waren dabei zwei Orgeln und zwei Paar Waldhörner"; und von einer ähnlichen Furlanetto's (I S. 126): „Dann folgte eine lange Symphonie, geſprächsweiſe zwiſchen beiden Orcheſtern abwechſelnd".

4 Burney erwähnt öfter der Concerte bei der Kirchenmuſik (I S. 116. 177. II S. 85).

5 Dies Joſ. Haydn S. 104.

6 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 110 ff.

7 Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18 f.

Theil recht hübsch, die Behandlung frei und geschickt, in den späteren auch nicht leicht ohne eigenthümliche Mozartsche Züge. Gewöhnlich sind sie für zwei Violinen und Baß geschrieben, zu denen regelmäßig die Orgel tritt, die aber nie eigentlich obligat oder gar virtuosenhaft behandelt ist. In vielen hat sie nur die gewöhnliche Obliegenheit, den Baß harmonisch zu begleiten, weshalb denn auch nur eine bezifferte Baßstimme geschrieben ist. Aber auch wenn die Orgelpartie selbständig ausgeführt ist, beschränkt sie sich zum großen Theil auf das, was ein geschickter Orgelspieler aus dem Continuo machen würde; nur in sehr bescheidener Weise greift sie selbständig ein, nirgends als eigentliches Solospiel oder gar mit Passagenwerk. Mitunter kommen auch Trompeten und Pauken hinzu (263 K.), denen sich Oboen (278 K.) und Hörner (329 K.) gesellen. Wo mehrere Mittel angewandt sind, wird die Anlage und Behandlung etwas größer und bedeutender, doch halten auch solche Sätze sich in verhältnißmäßig engen Grenzen. Von Mozarts hochgepriesenem Orgelspiel geben uns leider diese Orgelsonaten auch nicht die entfernteste Vorstellung.

So wie diese Compositionen für eine bestimmte Veranlassung geschrieben sind, so war überhaupt die Instrumentalmusik jener Zeit in diesem Sinn Gelegenheitsmusik. Orchestercompositionen wurden mit seltenen Ausnahmen nur für bestimmte Zwecke geschrieben, wobei sich die maaßgebenden Verhältnisse und Bedingungen ergaben. Für vornehme und reiche Leute waren musikalische Aufführungen eine regelmäßige Abendunterhaltung, wenn keine bessere z. B. Theater vorhanden war, und größere gesellige Zusammenkünfte fanden nicht leicht ohne Musik Statt. Wer seine eigene Kapelle hielt, verlangte auch, daß sie täglich mit ihren Leistungen zu Diensten stand und ihm, mochte er allein sein oder Gesellschaft bei sich sehen, abends ein wohlbesetztes Concert aufführte. Auch brachten es nicht selten vornehme Herren auf einem Instrument so weit, daß es ihnen Vergnügen machte, sich an ihren Concerten selbst zu betheiligen. Um der berühmten Beispiele Friedrichs des Großen und Kaiser Josephs zu geschweigen, so war Kurfürst Maximilian III von Bayern ein Virtuos auf der Gambe und ließ sich auf derselben, wie seine Schwester Maria Antonia von Sachsen als Sängerin, in Hofconcerten hören (S. 146), während er in den Symphonien die Violine spielte[8]. Besonders beliebt war bei den hohen Herren die

8 Schubart Aesthetik S. 123. Selbstbiogr. 14 I S. 209. Schlosser Gesch. d. achtz. Jahrh. II S. 252.

Flöte, welche Markgraf Friedrich von Bayreuth[9], Herzog Karl von Curland[10], Prinz Joſeph Friedrich von Hildburghauſen bliesen[11], Kurfürſt Karl Theodor ſpielte außerdem noch Violoncell[12], Fürſt Nicolaus Eſterhazy Bariton[13], Erzherzog Maximilian Bratſche[14]. Erzbiſchof Hieronymus hatte wie Kaiſer Peter III[15] und Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunſchweig (S. 45) die Violine erwählt[16], mit welcher er ſich nach der Mittagstafel gern allein unterhielt[17]; am Abend betheiligte er ſich ebenfalls, wie jene erlauchten Herren[18], an den Concertaufführungen ſeiner Kapelle. L. Mozart ſchreibt ſeinem Sohn, dem das Violinſpielen in den Hofmuſiken ſehr unangenehm war: „Das Violinſpielen bei der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers, die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen“. Die vornehmen Dilettanten verbeſſerten freilich das Orcheſter nicht immer. Haydn machte einmal der Kaiſerin Maria Thereſia, die halblaut äußerte, was wohl aus der Muſik werden würde, wenn vier vornehme Liebhaber, die bei der erſten Geige mitſpielten, ſich ſelbſt überlaſſen würden, den Spaß ſich mit ſeinem Nebenmann unter einem ſchicklichen Vorwand zu entfernen und jene Herren umwerfen zu laſſen. Brunetti, der dem Erzbiſchof zur Seite ſtand, pflegte bei ſchwierigen Stellen, wie Neukomm erzählte, die Quinte unvermerkt herabzudrehen und zu ſtimmen; dem Italiäner ließ Hieronymus das hingehen und ſagte wohl, wenn ſolche Stellen kamen: „nun wird Brunetti ſtimmen“. Uebrigens hatte Mozart von der muſikaliſchen Bildung des Erzbiſchofs nicht die günſtigſte Vorſtellung. Er ſchreibt ſeinem Vater (Wien 26. Sept. 1781) von dem berühmten Baſſiſten Fiſcher, „welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, obwohl der Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen“.

In dieſen Concerten pflegten Virtuoſen eine Hauptrolle zu ſpielen;

9 Cramer Magaz. f. Muſ. I S. 776 vgl. 783.
10 Reichardt Briefe e. aufm. Reiſ. II S. 121.
11 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 13.
12 Burney Reiſe II S. 75.
13 Dies biogr. Nachr. S. 55 f. Griesinger biogr. Not. S. 29.
14 Cramer Magaz. f. Muſ. II S. 959.
15 Hiller Wöch. Nachr. 1770 S. 178 f. 207 f.
16 Burney Reiſe III S. 260.
17 [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzſtiftes Salzburg S. 314.
18 Kurfürſt Friedrich Auguſt von Sachſen war ſo furchtſam vor anderen Klavier zu ſpielen, daß ihn kaum ſeine Gemahlin einmal hörte (Burney Reiſe III S. 18).

bei der Zuſammenſetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künſtler zugezogen, und in großen Städten diente die Theilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuoſen zum Lebensunterhalt[19]. Außerdem wurde viel Muſik für Orcheſter aufgeführt, denn gewöhnlich wurde lange und viel muſicirt. Die muſikaliſchen Soireen beim Grafen Firmian dauerten von fünf Uhr Abends bis elf Uhr, in einer Akademie wurden einige Symphonien von J. C. Bach und vier Symphonien von Martini geſpielt[20], Dittersdorf mußte an einem Abend zwölf neue Violinconcerte von Benda vortragen[21]; in dem Privatconcert des Kurfürſten von Bayern hörte Burney zwei Symphonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Scene der Kurfürſtin von Sachſen, ein Trio für die Gambe vom Kurfürſten, eine Arie von Rauzzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambenſolo vom Kurfürſten vorgetragen; in einem Privatconcert in Dresden in jedem der beiden Theile eine Symphonie, ein Violinconcert, ein Flötenconcert und ein Oboeconcert[22]. Dabei war aber in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenſpiel und Geſpräch geſorgt. Erzbiſchof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmuſik beſchränkt; L. Mozart ſchreibt ſeinem Sohne zu deſſen Beruhigung (17. Sept. 1778), ſie dauere gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8¼ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Symphonie, eine Arie, wieder eine Symphonie oder ein Concert, noch eine Arie, — „und damit Addio“[23].

Die Direction dieſer Hofmuſik theilten die Hofcompoſiteurs mit dem Kapellmeiſter, Woche um Woche abwechſelnd, dem jedesmaligen Dirigenten ſtand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Muſikſtücke zu[24], ſofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar beſtimmte. Mozart hatte alſo ſchon durch die Stellung ſeines Vaters fortwährend Gelegenheit ſeine Verſuche in der Inſtrumentalcompoſition zur Auf-

19 Charakteriſtiſche Züge giebt Dittersdorfs Schilderung von dem muſikaliſchen Haushalt des Prinzen von Hildburghauſen (Selbſtbiogr. S. 43 ff.)

20 Burney Reiſen I S. 69.

21 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 50 ff.

22 Burney Reiſen II S. 102 ff.

23 Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg beſuchte, meinte obgleich die Kirchenmuſik gut, auch einige ſeine Bläſer zu hören ſeien, „ſo iſt hingegen das Concert-Orcheſter gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünſtler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre ſchwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vortheilhafteſte Idee verurſacht“ (Beiträge zur Geſchichte der Muſik 1790 S. 28 f.).

24 Marpurg Beitr. III S. 186.

führung zu bringen. Denn man ſuchte ſoviel als möglich durch eigene Arbeiten für den Ruhm der Kapelle zu ſorgen, und bei feſtlichen Gelegenheiten galt es unerläßlich neue Compoſitionen aufzuführen. Dittersdorf erzählt, wie er zum Namensfeſt des Biſchofs von Großwardein nicht allein eine große Cantate mit Chören und eine Solocantate, ſondern auch zwei große Symphonien zum Anfang und zum Schluß, eine Mittelſymphonie mit obligaten Blasinſtrumenten, und ein Violinconcert componirte[25]. In ähnlicher Stellung beim Fürſten Eſterhazy hat J. Haydn die unglaubliche Menge von Inſtrumentalcompoſitionen geſchaffen; Mozarts Fruchtbarkeit während der Zeit ſeiner ſelbſtändigen Thätigkeit in Salzburg, etwa von 1770 an bis zum Herbſt 1777, iſt kaum geringer anzuſchlagen, — obgleich beide großen Meiſter das Lob des Fleißes und der Fruchtbarkeit mit vielen gleichzeitigen kleineren theilen.

Dem Beiſpiel des Fürſten ſuchten Vornehme und Reiche zu folgen. Wenigſtens bei feſtlichen Gelegenheiten gehörten Akademien, bei welchen eigens dafür componirte Muſikſtücke aufgeführt wurden, nothwendig dazu, wovon wir die Beweiſe in Mozarts Hafner- und Andretterſerenaten und den Lodronſchen Nachtmuſiken haben.

Die geſchickte Behandlung des Orcheſters beruht weſentlich darauf, daß der Componiſt ſich in den Mikrokosmus deſſelben ſo eingelebt hat, daß er die einzelnen Inſtrumente als Glieder des Ganzen genau kennt und zu gebrauchen weiß. Dieſe Sicherheit iſt allein durch anhaltende praktiſche Studien zu gewinnen; ſelbſt prüfendes Hören reicht nicht aus, ſondern nur Verſuchen. Wie glücklich war der, welchem fortwährend ſich mannigfaltige Aufgaben darboten, die ohne eine ſelbſtgewählte abſtracte Uebung zu ſein ihm doch hauptſächlich als Studien dienten. Freilich war bei dem Einfluß der Schule und der Macht der überlieferten Form die Gefahr vorhanden, handwerksmäßiger Routine zu verfallen aber es war auch die Probe einer ſchöpferiſchen Natur, wenn ſie in dem ununterbrochenen Arbeiten ſich der Technik zu bemeiſtern, die lebendige Kraft bewahrte dieſes Beſitzthum geiſtig zu durchdringen.

Für Inſtrumentalcompoſitionen waren im vorigen Jahrhundert mancherlei, theilweiſe frei behandelte Formen in Gebrauch, heute indeß kann man die verſchiedenen damals üblichen Namen nicht ſtreng ſchei-

25 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 141 ff.

den und auf bestimmt begrenzte Gattungen anwenden; der Gebrauch selbst war schwankend.

Der wohl durch Lully's Einfluß festgestellten, sogenannten französischen Symphonie (oder Ouverture), welche einen kurzen langsamen Satz einem längeren, bewegten voraufschickte und zum Schluß wiederholte, stellte sich durch die Schule Scarlatti's die italiänische entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen bestand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und schließt mit einem solchen; beide werden durch einen langsamen Satz getrennt, der ohne weitere Ausführung hauptsächlich gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirksamen Contrast bilden soll. Auch die lebhaften Sätze werden in verschiedenem Charakter gehalten, Raschheit und Heiterkeit sind im letzten Satze gesteigert. Bei dem lockern Zusammenhang mit der Oper war es leicht die Symphonie abzulösen, und wie man eine fertige Symphonie einer Oper vorsetzte, wurden Opernsymphonien allein aufgeführt, wovon die Symphonien zur finta semplice, zum sogno di Scipione, Lucio Silla den Beweis geben.

Das fortwährende Bedürfniß neuer Symphonien und die dadurch gesteigerten Anforderungen entwickelten dieselbe mit der zunehmenden Tüchtigkeit der Instrumentalisten und der reicheren Besetzung der Orchester zu größerer Bedeutung und Selbständigkeit. In Italien war es Sammartini, welcher, vom Gouverneur Pallavicini beauftragt, zuerst Symphonien für volles Orchester schrieb; er trennte die Bratsche vom Baß, gab der zweiten Violine selbständige Bewegung und machte sich auch um die Technik des Spiels verdient[26]. In Deutschland bildeten die Componisten der Mannheimer Kapelle, welche den ersten Rang einnahm, diese Gattung der Instrumentalmusik mit Erfolg aus[27]. Jos. Haydn, der alle durch unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Productionskraft und gründliches Wissen übertraf, hat sie in Vergessenheit gebracht und gilt mit Recht für den Schöpfer der Symphonie.

Ursprünglich wurden die drei Sätze, um sie als zusammenhängendes Ganze darzustellen, mit einander verbunden; in der selbständigen Symphonie geschah dies nur ausnahmsweise (74. 181. 184 K.). Die

26 Carpani le Haydine p. 56 ff.

27 Burney (Reise II S. 73): „Hier wars wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouverturen hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienste gestanden, um durch ein Aufgeschaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten".

letzte Symphonie vom Jahr 1773 kann zeigen, daß auch bei reiferer Bildung sich ein künstlerischer Sinn in solchem Bewahren einer älteren Weise verräth. Das fein ausgearbeitete Andante, in welchem eine zarte Empfindung sich eigenthümlich ausspricht, bildet hier den Höhepunkt. Mit richtigem Gefühl ist deshalb das vorhergehende lebhafte, rauschende Allegro zum Schluß abgedämpft, um auf jenen Satz vorzubereiten, und die sehnsüchtig schmerzliche Stimmung des Andante, welche nicht zu vollkommener Befriedigung gelangt, motivirt wiederum den Uebergang zu dem letzten lebhaft bewegten Satz. In der Regel aber behandelte man jeden Satz als ein für sich abgeschlossenes Ganze und gab ihm, um einen bestimmt ausgeprägten Charakter auszusprechen, freieren Spielraum. Für die Gestaltung der einzelnen Sätze ist die Klaviersonate und deren Ausbildung besonders durch Phil. Eman. Bach, den Haydn selbst als sein Vorbild anerkannte[28], von bestimmendem Einfluß gewesen.

Das erste Allegro — dem Haydn oft, Mozart selten einen kurzen langsamen Satz vorausschickt, vielleicht eine Reminiscenz der französischen Symphonie — wurde regelmäßig in zwei Theile geschieden. An die Stelle eines aus verschiedenen Phrasen äußerlich fortgesponnenen Fadens tritt eine feste Gliederung selbständiger Motive, die im ersten Theil ohne eigentliche Verarbeitung nur hingestellt werden. Das erste Motiv spricht den Charakter des Satzes aus, ihm tritt ein zweites, dem Ausdruck und der Structur nach contrastirendes gegenüber, in der Regel wird zum Schluß noch ein drittes eingeführt; die Verbindung geschieht durch freie Mittelglieder. Dabei gilt es lange als feste Regel, daß das erste Thema in der Subdominante abschließt, worauf das zweite Thema in der Tonart der Dominante einsetzt, in welcher auch der erste Theil schließt. Im zweiten Theil beginnt die Verarbeitung der Motive. Es steht dem Componisten frei, welches Motiv, ob mehrere, ob im Verein mit neu eingeführten er durchführen will; auch über die Weise der Verarbeitung hat sich keine durchgreifende Norm gebildet. Die Durchführung leitet in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück, auf den Abschluß in der Dominante folgt das zweite Thema in der Haupttonart; man konnte entweder den ersten Theil in dieser Modification einfach wiederholen oder auch hier den Wechsel der Tonart ausführlicher behandeln. Mitunter wird auch der zweite Theil wiederholt; dann erfolgt der völlige Abschluß durch eine Coda, welche auf eins oder

28 Griesinger biogr. Notizen S. 15. Dies biogr. Nachr. S. 37 f.

mehrere der Hauptmotive zurückgreift; diese wird oft auch ohne Wiederholung des zweiten Theils angebracht. Die Elemente dieser Form waren bereits in den aus einer Grundstimmung hervorgegangenen aber contrastirenden Motiven der Arie gegeben; die organische Gliederung derselben zu einem Ganzen gelang erst der Instrumentalmusik. Da man, was Ph. Em. Bach für die Hauptaufgabe erklärte[29], darauf ausging sangbar zu componiren, wurden die ausgebildeten Formen des Gesanges ein naturgemäßes Vorbild für die Instrumentalmusik, welche freilich nach dem verschiedenen Charakter der Instrumente und den Bedürfnissen thematischer Verarbeitung mannichfache Modificationen erfahren mußten. Der wesentliche Fortschritt ging davon aus, daß an die Stelle des bewegungslosen Mittelsatzes der Arie die lebendige Durchführung eines oder mehrerer Motive trat. Durch die künstlerische Ausbildung des musikalischen Inhalts der einzelnen Elemente, die nun erst ihrer wahren Bedeutung nach in Wirksamkeit gesetzt erschienen, war nicht allein ein Gegensatz sondern eine Steigerung gewonnen; die Einheit wurde gesichert, da nichts der Form oder dem Gehalt nach Fremdes sich eindrängte, die Wiederholung des ersten Theils gewährte, wie nach einer dialektischen Auseinandersetzung, einen beruhigenden, abklärenden Abschluß. Dieser durchführende Theil wird nicht gleich in seiner ganzen Wichtigkeit gewürdigt und mehr noch als eine Form der harmonischen Ueberleitung behandelt, aber mehr und mehr tritt er als der eigentliche Kernpunkt des ganzen Satzes hervor und wirkt bedeutsam auf die Gestaltung und Gliederung des ersten Theils zurück. Dieser wird nun die Grundlegung für die Durchführung, sowie man auch sagen kann — denn selten vermag man den ersten treibenden Keim eines Musikwerks aufzuzeigen — daß in der Durchführung die eigentlich belebenden Elemente des Ganzen erscheinen. Nicht immer begnügte man sich mit der einfachen Wiederholung des ersten Theils, sondern suchte durch mannichfache Modificationen das Interesse zu erhöhen und setzte in dem richtigen Bedürfniß, zum Schluß die Kräfte zu neuer Steigerung zu concentriren, die Coda hinzu. Häufig beschränkte sich diese auf eine verlängerte Ausführung der Schlußformel, aber die consequente Ausbildung des Hauptprincips führte dahin, daß sie in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen auf einem Punkte zusammenfaßte. Auch hierfür gab die Arie ein Vorbild in der Cadenz. In welcher Weise die großen Gesangskünstler ihre Cadenzen machten,

29 Burney Reise III S. 209.

wiſſen wir leider nicht, die Inſtrumentaliſten führten in eigenthümlicher Weiſe Hauptmotive des Satzes wieder vor, wie es in der ausgebildeten Coda geſchieht. Beethoven, der in der Symphonie dieſem Schlußtheil ſeine Vollendung gab, hat in ſeinem Es dur Concert die Cadenzen ausgearbeitet; die Cadenz des erſten Theils iſt vollſtändig der Coda einer ſeiner großen Symphonien entſprechend ausgeführt.

Der urſprüngliche Mittelſatz hat das langſamere Tempo und die gemäßigte Stimmung bewahrt, auch iſt die Anlage und Ausführung im Ganzen einfach geblieben. Der Ausgangspunkt iſt das Lied (air, Romanze, oder die entſprechende Geſtaltung in der Oper, die Cavatine; ſo nahm Mozart ein melodiöſes Duett ſeiner Oper Hyacinthus zum Andante einer Symphonie (S. 93 f.). Eine künſtlichere Gliederung oder Verarbeitung der Motive pflegt hier nicht Statt zu finden; eine Hauptmelodie beherrſcht das Ganze, neben derſelben erſcheint ſchmückendes Beiwerk, das rankenartig aus derſelben Wurzel aufwächſt. Oft, aber nicht nothwendig zerfällt dieſer Satz in zwei geſonderte Theile, von denen einer oder beide wiederholt werden, mitunter mit hinzugefügter Coda. Im zweiten Theil findet ſich ſtatt eigentlicher Durchführung meiſtens nur eine neue Wendung des Hauptthemas, wobei namentlich der Gegenſatz der Dur- und Molltonart (Maggiore und Minore) benutzt wird. Die öftere Wiederholung des einfachen Themas führte nach der Analogie des verzierenden Sängers zur Anwendung der Variationenform, welche, bald ſtrict bald frei angewendet, immer doch an Tiefe und Tüchtigkeit der thematiſchen Verarbeitung nachſtehen mußte. Verhältnißmäßig lange blieb daher dieſer Satz der Ausdehnung und Form wie dem Gehalt nach weniger bedeutend. Vollkommene Beherrſchung der geſammten muſikaliſchen Technik, eine Durchdringung, eine Sättigung des künſtleriſchen Individuums war erforderlich, ehe das innerſte Gemüthsleben, in ſeiner Tiefe und ſeinem Reichthum in der einfachſten Form ſich rein ausſprechen konnte, wie im lyriſchen Gedicht des Dichters. Das Adagio der Inſtrumentalmuſik in ſeiner ſchönſten Vollendung iſt eine echt deutſche Schöpfung, ſie iſt das was ſie iſt unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutſchen Poeſie geworden; daß ein und derſelbe belebende Frühlingshauch beide im Weſentlichen zur gleichen Zeit erweckte mag uns ein Zeugniß ſein, daß der echte Geiſt des deutſchen Volks in beiden die Schwingen regte[30]. Mit dem geſteigerten Gehalt dehnte ſich auch die

30 Daß es in neueſter Zeit ſo ſelten gelingt in dieſer Richtung zu befriedigen, mag auch charakteriſtiſch ſein. Schumann, der wiederholt auf dieſe Erſcheinung

Form, wurde voller und reicher, allein sie änderte sich nicht wesentlich; wir finden in den großartigsten Sätzen dieses Charakters die oben angedeuteten Grundzüge wieder, nur im Einzelnen wird die Ausführung freier, lebensvoller und bedeutender.

Der Schlußsatz hat in seiner raschen Bewegung, meistens im $^2_8$, $^6_8$ oder $^2_4$ Tact, und der lustigen Stimmung immer eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Tanze gehabt, ohne bestimmte Formen desselben anzunehmen. Bei großer Freiheit der Behandlung ist die Form des Rondo sehr vorherrschend geworden. Das Eindringliche der öfteren Wiederholung derselben Melodie, die Freiheit und Lässigkeit in der Behandlung der Mittelglieder, welche lange als abgeschlossene kleine Sätze auftreten und erst allmählich mit einander verschmolzen werden, die Gelegenheit, durch geistreiche Einführung des Themas zu überraschen, machte diese leichtere Form für einen Schlußsatz sehr geeignet. Denn in der Instrumentalmusik wollte man überhaupt durch einen angenehmen Genuß sich vielmehr abspannen als anspannen, und namentlich zum Schluß zu fröhlichen Empfindungen angeregt sein. Durch eine eigene Laune ist aber der letzte Satz auch mitunter zum Tummelplatz contrapunktischer Arbeit ausersehen worden; die Meister der Kunst haben bewähren wollen, daß auch in dieser strengsten Form der echte Künstler Heiterkeit und Laune, Geist und Witz in voller Freiheit entfalten könne. So ist es ja auch bis in die neueste Zeit üblich geblieben, im Scherzo, dem eigentlichen Feld des musikalischen Witzes und Humors, contrapunktische Arbeit als eigenthümliche Würze anzubringen. Hier wie dort verdanken wir dieser Richtung einige der ausgezeichnetsten Leistungen der deutschen Instrumentalmusik.

Diesen drei ursprünglichen Sätzen der Symphonie wurde der Menuett als vierter hinzugefügt; vielleicht hatte die Suite dazu Veranlassung gegeben. Die Suite für Orchester oder für Klavier, welche im siebzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, bestand aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verschiedener, meist sehr charakteristischer Tänze in derselben Tonart. Mattheson zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Gique, Polonaise, Anglaise (Countres-Dances, Ballads, Hornpipes), Passepied, Sarabande, Couraute,

---

hingewiesen hat, meinte, es scheine dies eine abgeschlossene Musik und man würde auf neue Mittelsätze anderen Charakters sinnen müssen (ges. Schr. I S. 283. 289).

31 Mattheson vollk. Kapellmeister S. 223 ff. vgl. neu eröffnetes Orch. S. 174 f. 184 ff. Eine Charakteristik der Haupttänze mit Beispielen von Capsberger gab schon Kircher (mus. I p. 586 ff.).

Allemande[31]; andere geben Allemande, Courante, Gique, Paſſecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, die Hauptformen ſind Allemande, Courante, Sarabande und Gique. Man ſetzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, Präludium, Phantaſie oder eine förmliche Ouverture, welche nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen und einem lebhaften, meiſtentheils gearbeiteten Satze beſteht, der wiederum durch einen langſamen abgeſchloſſen wird[32]. Daß die Suite nicht unſerer modernen Symphonie- und Sonatenform zu Grunde liegt, ſondern die Symphonie der italiäniſchen Oper iſt einleuchtend; dies ſchließt aber eine theilweiſe Benutzung jener nicht aus, und ſo konnte man von ihrer langen Reihe verſchiedener Tänze den damals beliebteſten entlehnen, um die Symphonie damit zu zieren. Sollte Joſeph Haydn auch nicht der erſte geweſen ſein, welcher den Menuett in die Symphonie eingeführt hat, gewiß iſt er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typiſch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt, er bot ihr die Gelegenheit Würde, Anſtand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen dieſen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden; in einer Zeit, welcher dieſe Art des Anſtandes fremd geworden iſt, kann ſie nur humoriſtiſch reproducirt werden[33]. Haydn parodirte den Menuett ſeiner Zeit nicht, aber er entkleidete ihn ſeiner vornehmen Würde; er nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten, und legte volksthümliche Heiterkeit und Laune hinein. Er brachte die gemüthliche Jovialität, die muntern Späße, die in den Salons der Nobleſſe nicht ſtandesgemäß waren, zur Geltung; er war unerſchöpflich an witzigen Einfällen und Ueberraſchungen, ohne ordinär zu werden, und wußte den Ton behaglicher Laune feſt zu halten, obgleich die künſtleriſche Behandlung in hohem Maaße fein berechnet und geiſtreich war. Dieſe Weiſe war im beſten Sinne populär; ſie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn, der ſich darin ausſprach, war echt volksmäßig, und die Geſtaltung wahrhaft künſtleriſch: ſo hatte der Menuett ſeinen Platz in der Symphonie gewonnen und wußte ihn zu behaupten. Die Stellung deſſelben vor oder nach dem langſamen

32 Nottebohm Monatſchr. f. Theat. u. Muſ. 1855 S. 408 ff. 456 ff. 1857 S. 288 ff. 341 ff. 391 ff.

33 In Beethovens achter Symphonie iſt der Menuett das Stück, welches das langſamſte Tempo hat, und die feierlich graziöſe Würde deſſelben macht gegen die lebhafte Beweglichkeit der übrigen Sätze eine überaus humoriſtiſche Wirkung. Auch in Mendelsſohns A dur Symphonie wird man den zierlichen Menuett nicht ohne Lächeln hören können.

Satze wechselt schon frühzeitig, auch bei Mozart; in der Regel folgt er auf das Andante.

Mozarts erste Symphonien haben nur drei Sätze, und es ist vielleicht nicht zufällig, daß zuerst in den in Wien im Jahr 1767 und 1768 componirten Symphonien der Menuett aufgenommen ist; aber noch in späterer Zeit fehlt er mitunter.

Es ist interessant zu verfolgen, wie Mozart in seinen Jugendarbeiten sich allmählich der Technik und des Materials versichert. Zuerst zeigt sich wenig melodiöse Erfindung, aber ein Sinn für den Zuschnitt im Ganzen und die Form, nach und nach erhalten die Symphonien mehr Körper und Charakter. Von verschiedenen Seiten her befestigt sich allmählich die Herrschaft über das Orchester. Zuerst werden die einzelnen Stimmen frei und selbständig, der zweiten Violine wird durch charakteristische Figuren und durch imitatorische Behandlung eine eigenthümliche Bewegung gegeben, dann auch der Baß zur lebendigen Selbständigkeit herangebildet, der in einer Symphonie in G dur (110 K.) vom Jahr 1771 sich in Imitationen frei bewegt, wie dies früher nicht vorkommt. Diese fortschreitende Entwickelung machte nothwendig die Motive intensiver und gab dem Ganzen mehr Haltung und Gehalt, wenn auch eine eigentliche fruchtbare Durchführung und Verarbeitung dadurch noch nicht bedingt war. Auch der eigenthümliche Charakter des Saitenquartetts kam mehr und mehr zur Geltung; es bildete lange Zeit den eigentlichen Kern, die Blasinstrumente verstärken die Harmonie, heben eine Melodie hervor, sehr allmählich geben sie nach ihrer individuellen Beschaffenheit Licht und Schatten. Oboen und Hörner, auch Trompeten (öfter ohne Pauken), sind regelmäßig combinirt und geben dem Orchester einen scharfen, hellen Ton, der damals beliebt war; Flöten werden bei Sätzen von sanfterem Charakter häufig mit gedämpften Saiteninstrumenten verwandt. Erst später machen die Fagotts sich von den Bässen selbständig, dienen aber auch dann, wie die Bratschen, als füllende Mittelstimmen. Erst nach vielen bescheidenen Versuchen neue Instrumentalkräfte eigenthümlich zu verwenden, gelingt es das Orchester zu einem in allen Theilen selbständig belebten Ganzen heranzubilden.

Von Mozarts Mustern für Instrumentalcomposition ist gar nichts bekannt. Daß Jos. Haydns Symphonien ihm bekannt wurden und nicht ohne Einwirkung blieben läßt sich annehmen, obgleich geringe Spuren bestimmt darauf hinführen. Im Menuett zeigt sich im Allgemeinen eine verschiedene Auffassung, die auch später Mozart eigenthümlich

bleibt[34]. Das echt Haydn'ſche Element der jovialen Laune, das Vergnügen an muſikaliſchen Neckereien iſt bei Mozart nicht vorherrſchend; das volksthümlich Gemüthliche hat er beibehalten, übrigens ſucht er ihm durch Verſchönern und Veredeln ein eigenthümliches Intereſſe zu geben. Dieſer Zug der Mozartſchen Natur iſt ſchon in den jugendlichen Arbeiten unverkennbar, auch wo das Ziel nicht erreicht iſt. Um ſo eher mag man da, wo ſich ähnliche Aeußerungen einer humoriſtiſchen Neckerei wie bei Haydn finden (z. B. 124. 132, aus dem Jahr 1772) einen beſtimmten Einfluß erkennen. Die letztere Symphonie in Es dur, die offenbar groß angelegt ſein ſoll, verräth überhaupt äußere Einwirkung. Nicht allein der Menuett, ſondern namentlich das lang ausgeführte Schlußrondo zeigt einen beſtimmt Haydn'ſchen Charakter. Im Andante nimmt man ſtatt des freien Fluſſes ein etwas gezwungenes, angenommenes Weſen wahr; auch findet ſich am Schluß der Symphonie ein zweites Andante, das viel einfacher iſt, nachcomponirt.

Dem Entwickelungsgange Mozarts gemäß ſind ſeine Inſtrumentalcompoſitionen[35] bis etwa zum Jahre 1772 weſentlich nur intereſſant, inſofern ſie uns zeigen, wie naturgemäß und ſicher ſich Mozart auch hier allmählich in den Beſitz aller künſtleriſchen Mittel ſetzte. Von da an fangen auch ſie an ein ſelbſtändiges Intereſſe zu gewinnen. Auffallend iſt es, daß wir aus den Jahren 1775 bis 1777 gar keine Symphonien von Mozart beſitzen. Daß durch Zufall gerade dieſe alle verloren gegangen ſeien iſt nicht wahrſcheinlich, wenn man bedenkt, wie ſorgfältig die Compoſitionen dieſer Zeit aufbewahrt ſind. Dagegen

34 Die für den Tanz geſchriebenen Menuetts für Orcheſter, deren Mozart gewiß noch mehr geſchrieben hat als die 60 erhaltenen (103. 104. 105. 122. 164. 176), ſind wie die Contretänze (106. 123. 267 K.) in den knappſten Formen ganz einfach und praktiſch gehalten, mit beſcheidenen kleinen Inſtrumentaleffecten.

35 Für die Kenntniß derſelben waren außer den von André verzeichneten Autographen beſonders drei kleine blaue Bücher wichtig, welche der Beſitzer A. Cranz in Hamburg mir zur Einſicht mittheilte (A. M. Z. XXXIII S. 733 ff.). Eins enthält 9 Symphonien, das zweite ein Concertone und drei Serenaten, das dritte eine Serenate. Die Jahres- und Datumangaben ſind ausgeſtrichen, glücklicherweiſe hat Sonnleithner ſie unterſucht und feſtgeſtellt (Recenſionen 1862 Nr. 39 S. 614). Ferner waren aus dem alten Lager bei Breitkopf und Härtel 20 Symphonien in Stimmen aufbewahrt. Da von dieſen ſich 10 bei André finden, zwei zu Lucio Silla und sogno di Scipione gehören, ſo werden die übrigen 8 wohl echt ſein, und da von den bekannten keine über 1772 hinausgeht und Lucio Silla im Carneval 1773 aufgeführt iſt, werden auch die anderen ſchwerlich ſpäter anzuſetzen ſein. Dazu ſtimmt, daß L. Mozart Breitkopf 7. Febr. 1772 Compoſitionen ſeines Sohnes, und unter dieſen auch Symphonien, anbot.

fallen die großen Serenaten und Concerte für Violine und Klavier in diese Jahre; vielleicht mochte seine zunehmende Unzufriedenheit, möglicherweise auch das Mißfallen des Erzbischofs ihn veranlassen keine Symphonien mehr zu schreiben, die zunächst für die Hofconcerte bestimmt waren. Wenn L. Mozart, der nicht zufrieden war, daß Wolfgang auf seine Reise mehr Symphonien als Kirchenmusik mitgenommen hatte, diesem schreibt (24. Sept. 1778): „Was Dir keine Ehre macht ist besser, wenns nicht bekannt wird; deßwegen habe von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich voraus wuste, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warst; man wird immer heickler", so weist auch das darauf hin, daß er in den letzten Jahren vorher keine Symphonien mehr geschrieben hat.

Auch die bedeutenderen unter diesen späteren Symphonien sind sparsam in den Mitteln und knapp in den Formen, wie man es verlangte, da an einem Abend mehrere Symphonien aufgeführt wurden. Und doch schreibt Mozart seinem Vater von Paris aus (11. Sept. 1778), daß er seine Symphonien dort nicht aufführen könne, weil die meisten nicht nach dem Pariser Geschmack seien; „bei uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der That aber ist es besser kurz und gut". Der Fortschritt zeigt sich wesentlich in der größeren Freiheit der Behandlung; so ist z. B. der erste Satz einer Symphonie in D dur (202 K.), der letzte Satz der Symphonien in G dur (199 K.) und C dur (200 K.) — alle aus dem Jahr 1774 — durch die freie Stimmführung voll Bewegung und Leben. Daraus folgt von selbst, daß die einzelnen Elemente mehr Individualität erhalten, daß die Zwischenglieder zur Selbstständigkeit entwickelt werden und die bloß verbindenden Passagen der Geigen, die nur einem Harmoniewechsel dienenden Baßfiguren verschwinden. Außer einzelnen Lieblingswendungen, die mehr der Zeit angehören, treten auch schon manche Eigenthümlichkeiten Mozarts hervor, z. B. daß das zweite Thema mitunter gegen das erste abfällt, während er durch die Einführung eines neuen Motivs zum Schluß des Theils einen neuen Aufschwung hervorzubringen weiß. Als Muster seiner Leistungen jener Zeit nach sehr verschiedenen Richtungen können die Symphonien in G moll (183 K.) und in A dur (201 K.) dienen. Jene hält einen ernsten Charakter, der sich gleich in dem ersten Thema bedeutend ausspricht, fest; namentlich Menuett und Finale bewahren ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit den fast düstern Charakter, der

auch im Andante nur gemildert erſcheint. Die zweite, von Anfang bis zu Ende ein Spiel heiterer Laune und anmuthiger Grazie, bei friſcher Lebhaftigkeit von edler Haltung, kann zum Beweiſe dienen, mit wie geringen Mitteln ein Kunſtwerk nicht allein angelegt, ſondern ſauber ausgeführt und fein ſchattirt werden kann. Und wenn man nur die Menuetts vergleicht, ſo wird man geſtehen, daß ein Künſtler-, der in dieſer beſchränkten Form die lächelnde Würde des feinen Anſtands und den düſtern Unmuth eines erregten Gemüths gleich wahr auszudrücken wußte, die Mittel der Inſtrumentalmuſik geiſtig beherrſchte. Im Allgemeinen war allerdings der individuell charakteriſtiſche Ausdruck einer ſcharf beſtimmten, namentlich leidenſchaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie jener Zeit. Daß ſie zunächſt für den Genuß geſelliger Unterhaltung beſtimmt war und vielmehr angenehm anregen als ernſthaft beſchäftigen ſollte, verläugnet ſich nur ausnahmsweiſe; Lebhaftigkeit, Glanz, oder ruhige Beſchaulichkeit machen ihren weſentlichen Charakter aus. Das ernſte Streben des Künſtlers richtet ſich vor allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innerſten Gefühle, die geheimen Erlebniſſe ſeiner Seele in der Kunſt rückhaltslos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch ſo wenig als es in der künſtleriſchen Richtung jener Zeit überhaupt lag. Auch ein Componiſt empfand damals menſchlich tief und leidenſchaftlich und ſeine Empfindung ging in ſeine Muſik über, die ihm nicht bloß ein Spiel mit Formen und Formeln war. Aber man unterſchied damals theoretiſch und praktiſch ſcharf zwiſchen menſchlichem und künſtleriſchem Empfinden, der Anſtand war auch in der Kunſt mächtig, und in künſtleriſcher wie ſocialer Beziehung war das Subject ſehr bedingt zuläſſig. Im Jahr 1774 erſchien Werther; an dem inneren Kämpfen und Ringen der Zeit, welche ihn hervorgebracht hatte, war auch die Muſik nicht unbetheiligt geblieben, allein um für ſich die künſtleriſche Freiheit zu ähnlichen Leiſtungen zu gewinnen, mußte ſie noch länger arbeiten und ſtreben. Es iſt ein bedeutungsvolles Zeichen der inneren Entwickelung des Künſtlers, wenn der Jüngling, auch nur in vereinzelten Erſcheinungen, ſich ſelbſt und ſein Gemüthsleben muſikaliſch auszuſprechen ſtrebt. Und dieſen Jüngling hat das Leben noch nicht durch Leidenſchaften und Schickſale in die Schule genommen; es ſpricht für die Geſundheit auch der künſtleriſchen Natur, daß er ſich nichts vorredete, nichts vorſtellen wollte, ſondern ſtets ſich einfach ſo gab wie er war.

Die Symphonie war damals nicht wie heute die größte und umfaſſendſte Form der Orcheſtermuſik. Man gebrauchte deren noch an-

dere, für welche vorherrschend der Name Serenate angewendet wurde, wiewohl dieser, von der zufälligen Aeußerlichkeit entlehnt, kaum eine bestimmt ausgeprägte Form bezeichnet. Von der Symphonie im engern Sinn unterscheidet sie größerer Reichthum und Mannichfaltigkeit. Oft sind mehrere Instrumente in verschiedener Gruppirung, besonders aber Soloinstrumente mannichfach beschäftigt; ferner steigert sich die Zahl der einzelnen Sätze nicht selten bis auf acht. Für die Anordnung und Gliederung sind die in der Symphonie ausgebildeten Formen angewendet, aber in verschiedenen Modificationen vervielfältigt zusammengestellt.

Die Serenaten wurden durch einen Marsch eingeleitet und mitunter auch beschlossen (39 K.). Dem Zwecke gemäß wird er als eigentlicher Marsch behandelt, die Formen nicht ausgedehnt, oder zu einer eigenthümlichen Kunstform ausgebauet, sehr häufig hat er nicht einmal ein Trio; der Ausdruck ist meistens lebhaft und heiter. Die einzelnen Märsche, welche von Mozart erhalten sind, waren wohl meistens zur Einleitung von Serenaten bestimmt; man wechselte damit, und sie wurden deshalb auch für sich geschrieben.

Der Menuett wird fast regelmäßig zwischen jedes Andante und Allegro als vermittelndes Glied eingeschoben und findet sich also zwei- oder dreimal in einer Serenate. Daß man den in der Suite dargebotenen Reichthum charakteristischer Tänze ganz unbenutzt ließ, ist wohl ein Beweis, daß diese Form der Instrumentalmusik wenigstens in diesen Gegenden gar keine praktische Geltung hatte. Man suchte den Menuetts verschiedenen Charakter zu geben, auch durch Abwechselung in der Instrumentation, namentlich im Trio. Nicht selten sind einem Menuett mehrere Trio's mit bestehender Instrumentation beigegeben, wobei obligate Instrumente, Violine (185. 203. 204. 250 K.), Flöte (204 K.), Trompete (250 K.), auch die Saiteninstrumente allein (100. 250 K.) angewendet werden.

Ein großes zweitheiliges Allegro zu Anfang und ein Allegro oder Presto zum Schluß, mitunter durch ein kurzes Adagio eingeleitet, bilden wie bei der Symphonie die Eckpfeiler, und diese Sätze wurden auch ähnlich behandelt. Der zwischen ihnen stehende langsame Satz wird durch zwei Menuetts eingefaßt (62 K.), auch finden sich zwei langsame Sätze, jeder mit zugehörigem Menuett (99 K.), welche durch verschiedene Instrumentation charakterisirt sind. Bei fortschreitender Erweiterung tritt zwischen die beiden langsamen Sätze noch ein Allegro ein, das sich aber von den beiden Hauptsätzen schnellen Tempo's,

meiſtens durch leichtere Haltung und Färbung, unterſcheidet; auch die Inſtrumente werden mit mehr Abwechſelung gruppirt. So ſind z. B. (185 K.) im erſten Andante und dem folgenden Allegro Oboe und Horn obligat, im zweiten Andante treten Flöten zu den Saiteninſtrumenten hinzu.

Eigenthümlich erſcheint die Form der Serenaten, in welchen eine obligate Violine beſchäftigt iſt (185. 203. 204. 214. 215. 237. 239. 250 K.). Nach dem erſten Allegro tritt die Solovioline mit drei in wechſelnder Reihe aufeinander folgenden Sätzen Andante, Menuett, Allegro (Rondo 250 K.) ein, die gewiſſermaßen ein abgeſchloßnes Ganze für ſich bilden, ſodaß, wenn man ſie herausnimmt, eine vollſtändige Symphonie bleibt. Der Ausdruck Finalmuſik, der in den Briefen öfter vorkommt, ſcheint darauf hinzuweiſen, daß dieſe längeren mit concertirenden Soloinſtrumenten ausgeſtatteten Compoſitionen den Schluß der Concerte bildeten. Die „Concertantſymphonie" iſt in den letzten beiden Serenaten vom Jahr 1774 und 1775 (204. 250 K.) auch noch durch beſondere Inſtrumentation hervorgehoben. In den übrigen Sätzen ſind die üblichen Oboen, Hörner und Trompeten, zur Begleitung der obligaten Geige Flöten, Hörner und Fagotts gebraucht, und namentlich in der letzten ſchon in moderner Zuſammenſtellung und Behandlung. Ueberhaupt zeigt ſich in dieſen beiden Serenaten ein auffallender Fortſchritt gegen die früheren, die ſich im Weſentlichen nicht von den Symphonien unterſcheiden. Hier iſt das Orcheſter dem Klange nach wie in der Polyphonie mit Sicherheit behandelt, eine Fülle von ſchönen Motiven ausgeſtreut und fließend und frei verarbeitet. Von den vielen Sätzen der letzten Serenate iſt jeder einzelne mit einer Liebe und Behaglichkeit ausgearbeitet, als ſei er der einzige, und die Erfindung zeigt ſoviel Innigkeit und ſoviel joviale Laune, daß Mozart hier offenbar mit rechter Luſt ſeine beſten Kräfte aufgeboten hat.

Eine kleine Serenate (239 K.) aus dem Januar 1776, aus einem Marſch, Menuett und Rondo, das von einem kurzen Adagio unterbrochen wird, beſtehend, iſt nur für Saiteninſtrumente und Pauken geſchrieben. Zwei Sologeigen mit Begleitung von Bratſche und Baß treten gewiſſermaßen als ein Chor einem zweiten gegenüber, welchen zwei Geigen, Bratſche und Violoncello, ſämmtlich als Ripienſtimmen behandelt, mit den Pauken bilden. Die Abwechslung im Gegenübertreten und Zuſammenwirken beider Chöre, das Einfallen der Tuttiſtellen, mancherlei Klangeffecte z. B. durch pizzicato, ſelbſt die Paukenſchläge ſind ſo geſchickt benutzt, daß das kleine Werk ein ganz eigenthümliches

Colorit erhalten hat; auch ſind mit richtigem Tact die einzelnen Sätze kurz behandelt, um nicht durch Ermüdung des Ohrs den fremdartigen Reiz des Stückes zu zerſtören[36].

Dieſes Lob kann man auch einem Notturno (286 K.) ertheilen, für vier Orcheſter, deren jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern beſteht, ſo geſchrieben, daß ein dreifaches Echo vorgeſtellt iſt. Wenn das erſte Orcheſter eine zuſammenhängende Phraſe geſpielt hat, fällt das zweite Orcheſter in den letzten Tact mit derſelben oder den letzten vier Tacten derſelben ein, das dritte löst das zweite im letzten Tact mit den drei, das vierte ebenſo das dritte mit den beiden letzten Tacten ab; dann fährt das erſte Orcheſter fort. In dieſer Art iſt das aus drei Sätzen — Andante, Allegro und Menuett — beſtehende Stück mit ganz geringen Modificationen durchgeführt; nur das Trio des Menuetts wird von einem Orcheſter allein oder allen zugleich geſpielt. Es verſteht ſich, daß auch wenn man die Echo's wegläßt, der Zuſammenhang hergeſtellt bleibt. Das Hauptverdienſt einer ſolchen Spielerei iſt natürlich, den Zwang nicht mehr als billig merken zu laſſen. Beſondere Wirkung macht es, wenn bei der Wiederholung dieſelbe Phraſe rhythmiſch verſchoben wird, namentlich im Menuett, wo kurze Schläge hinter einander auf verſchiedene Tacttheile fallen, und wahrhaft komiſch iſt es, wenn im erſten Theil deſſelben die Hörner allein eine Phraſe abſchließen

und, als gönnten ſie ſich das Wort nicht, hinter einander herjagen. Intereſſen iſt, wie geſagt, auch hier beſonders anzuerkennen, daß der Spaß nicht zu lange dauert.

Mit dem Namen Divertimento, auch Cassatio — wofür keine genügende Erklärung gefunden iſt — bezeichnete man ähnliche Inſtrumentalſätze, bei denen die verſchiedenen Stimmen nur einfach beſetzt werden[37]. Das älteſte derſelben, in Mailand im Jahr 1771 componirt (113 K.), Concerto ossia Divertimento bezeichnet, hat die vier Sätze der Symphonie, den letzten Satz als Rondo behandelt, und iſt

36 Noch kürzer und knapper iſt ein Ständchen (101 K.) in vier Sätzen, das wohl, wie die erſte Ueberſchrift anzeigt, urſprünglich ein Contretanz war.

37 Wo Saiteninſtrumente angewendet ſind, iſt die Baßſtimme nur als Basso bezeichnet; es findet ſich keine Andeutung darüber, ob damit Contrabaß und Violoncell, wie im Orcheſter, oder eins von beiden allein gemeint ſei.

auch in der Kürze und Knappheit der Ausführung den Symphonien jener Zeit verwandt. Die Saiteninstrumente sind nicht obligat behandelt, die Blasinstrumente — zwei Clarinetten und zwei Hörner — treten, ohne concertirend zu sein, mehr als gewöhnlich selbständig hervor. Für eine spätere Aufführung sind, wahrscheinlich im Jahre 1773, zwei Oboen, zwei englische Hörner und zwei Fagotts so hinzugefügt, daß die Clarinetten fortbleiben konnten[38]. Die Saiteninstrumente sind von der Bearbeitung ganz unberührt geblieben; die Verstärkung der Blasinstrumente ist für die Abwechslung mit kleinen geschickten Modificationen benutzt.

Im nächsten Divertimento vom Juni 1772 (131 K.), das aus sieben Sätzen besteht, ist die Combination der verschiedenen Instrumente — es sind außer vier Hörnern[39] Flöte, Oboe und Fagott neben dem Saitenquartett beschäftigt — mit sichtlicher Liebe variirt. So ist das erste Adagio für die Streichinstrumente, das zweite für die concertirenden Blasinstrumente allein geschrieben; der erste Menuett ist für die Saiteninstrumente allein, in den drei Trio's wechseln die Blasinstrumente mit einander ab und in der Coda vereinigen sich alle Instrumente. Beim zweiten Menuett treten die vier Hörner besonders hervor; im dritten Satz, einem Allegretto, ist die Flöte obligat und die Hörner schweigen; im ersten und letzten Satz wirken alle Instrumente zusammen.

In mancher Beziehung eigenthümlich ist ein Divertimento in sechs Sätzen für Oboe und zwei Hörner neben den Saiteninstrumenten, das im Juli 1776 (54 K.) für eine bestimmte Veranlassung rasch geschrieben und nachher liegen geblieben zu sein scheint. Die Partitur ist flüchtig auf schon gebrauchtem Notenpapier von verschiedenem Format hingeworfen, mit Abkürzungen, Anweisungen für den Copisten und einzelnen Correcturen. Der zweite Menuett hat kein Trio, sondern wird dreimal variirt; das Thema ist dreistimmig angelegt, bei den Variationen ändert sich allein die variirende Stimme, die anderen bleiben unverändert. Die Oboe tritt durchgehends in bedeutender Weise hervor, aber nicht durch Passagen, sondern durch ausgehaltene Töne und

38 Dieselben fünf Instrumente finden sich in zwei Divertimenti für Blasinstrumente (166. 168 K.) von denen eins vom Jahr 1773 datirt ist, angewendet; auch Papier und Handschrift stimmen überein.

39 Vier Hörner hat Mozart meistens je zwei in einer anderen Tonart schon früher angewendet, in Symphonien (130. 132. 183 K. und zur Betulia liberata), in Opern bei der Begleitung (Ascanio 11. Finta giardiniera 13. 26. Re pastore 12).

gesangreiche Melodien. Die ebenfalls nicht eigentlich concertirenden Saiteninstrumente beleben das Ganze durch freie Stimmführung, die überall in kleinen Ansätzen auf thematische Behandlung hinweist. Sehr bemerkbar aber ist der national deutsche Charakter der Melodien, die etwas Volksthümliches haben und an die Weisen deutscher Lieder erinnern.

Die Verbindung der Hörner mit den Saiteninstrumenten zeigt sich als eine damals beliebte, wiewohl die Natur dieser Instrumente eine innige Verschmelzung nicht zuläßt. Je freier die thematische Durcharbeitung in den Saiteninstrumenten geführt wird, um so weniger können sich die Hörner dabei eigentlich betheiligen, wenn sie auch in einzelnen Fällen zu eigenthümlich schönen Wirkungen zu verwenden sind. Die schwierige Aufgabe war es, die Hörner selbständig in das selbständige Wesen der Saiteninstrumente so eingreifen zu lassen, daß sie zu ihrer vollen natürlichen Wirkung kommen, wodurch ein schönes, tiefes Colorit zu erreichen ist. Concertirend sind sie in diesen Stücken nicht gebraucht, ihre Wirkung beruht auf dem geschickt benutzten Contrast der Klangfarben.

In einem Divertimento, das etwa 1773 oder 1774 geschrieben sein mag (205 K.), sind zwei Hörner mit Violine, Bratsche und dem durch ein Fagott verstärkten Baß verbunden. Es ist kurz und knapp, aber gewandt geschrieben. Im Adagio treten die Violine und Bratsche concertirend auf zu einem ganz einfachen Grundbaß, die Hörner schweigen; man muß sich dabei erinnern, daß auch solche Sätze regelmäßig auf dem Klavier begleitet wurden.

Vollkommen fertige Kunstwerke echt Mozartschen Gepräges sind die Divertimenti oder Cassationen, wie sie in den Briefen öfter heißen, für Quartett mit zwei Hörnern, im Juni 1776 und 1777 zum Namenstag der Gräfin Ant. Lodron (13. Juni) geschrieben (247. 287 K.)[40]. Beide haben sechs reich ausgeführte Sätze; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in reichster Entwickelung vorhanden. Die Saiteninstrumente sind im Stil des eigentlichen Quartetts gehalten, also mit selbständiger Betheiligung der einzelnen Stimmen, jedoch so, daß die erste Violine als Solostimme merklich das Uebergewicht hat. Im ersten Divertimento in F dur (247 K.) ist sie zwar in allen Sätzen die melodieführende,

40 Zu der ersten gehört der zu gleicher Zeit für dieselben Instrumente geschriebene Marsch (248 K.).

allein nur im Adagio wird sie bravurmäßig concertirend behandelt. In dem letzten groß angelegten und ausgeführten Divertimento in B dur (287 K.) ist die erste Violine durchweg als Soloinstrument mit allen Anforderungen an Bravur behandelt, neben welcher die übrigen Instrumente in einer Weise selbständig mitwirken, daß die feine und saubere Behandlung des Details den schaffenden Geist eines Künstlers verräth, der auch in Nebendingen sich productiv erweist. Gleich im ersten thematisch bearbeiteten Satze treten die Solopassagen der Violine hervor, deren Bearbeitung die Durchführung im zweiten Theil hauptsächlich bewerkstelligt. Die zweite Stelle — wo in jenem Divertimento (247 K.) ein einfaches, höchst anmuthiges Andante grazioso, eine Art Lied ohne Worte, steht — nimmt hier ein Thema mit Variationen ein, an denen sich zwar alle Instrumente gebührend betheiligen, aber der ersten Geige durch virtuosenhafte Bravur den Vorrang einräumen. In den beiden Menuetts tritt dieser Charakter am wenigsten hervor, sehr entschieden ist er dagegen im breit angelegten Adagio ausgesprochen, in dem die übrigen Instrumente auch dadurch zurücktreten, daß die zweite Violine und Bratsche gedämpft, der Baß pizzicato spielt, wogegen die erste Geige eine mit Figuren und Passagen reich geschmückte Melodie führt, deren Ausführung einen Virtuosen verlangt. Der Gebrauch der gedämpften Saiteninstrumente, namentlich in langsamen Sätzen, war damals sowohl bei der Begleitung als in der Symphonie und im Quartett sehr häufig, um durch die gemäßigte Klangfarbe eine Abwechslung hervorzubringen; da man die Bässe nicht dämpfte, gewann man durch das pizzicato einen durchaus contrastirenden Klang. Den Schlußsatz leitet ein Andante ein mit einem Recitativ der ersten Violine, nicht zu lang ausgedehnt und so ausgeführt, daß der ganze Umfang des Instruments charakteristisch heraustritt. Auf diese Einleitung folgt ein langes Molto Allegro im $^{3}/_{8}$ Tact, das in unaufhaltsamer Bewegung den Geiger fortwährend beschäftigt und ihm Gelegenheit bietet, die Vielseitigkeit seiner technischen Durchbildung zu bewähren, zugleich aber ein wohl angelegtes und durchgeführtes Musikstück bildet, in welchem auch den übrigen Stimmen ihr volles Recht widerfährt. Zuletzt tritt das Recitativ noch einmal wieder ein, worauf ein kurzer brillanter Schluß folgt. Die Stimmung dieses Satzes ist nicht die gewöhnliche einer lustigen Heiterkeit; es ist etwas von treibender Hast, von wechselnder Laune darin, es fallen stärkere Accente, was alles auf eine gewisse Spannung deutet, die auch in der recitativischen Einleitung sich ausspricht.

Am passendsten findet auch das dritte Divertimento in D dur (334 K.), obgleich es erst im Jahre 1779 oder 1780 componirt worden ist[41], hier Erwähnung, da es mit den beiden eben erwähnten ganz übereinstimmt. Der größeren Anlage und breiteren Ausführung nach steht es dem letzten in B dur am nächsten; vielleicht ist die erste Violine etwas weniger virtuosenhaft behandelt, die Stimmung aber ist eher etwas ruhiger und, wiewohl heiter und freundlich, doch gehalten. Die Beherrschung der Form in Anlage, Gruppirung und Stimmführung ist hier ebenso vollkommen, die Freiheit und Leichtigkeit, mit der die Bearbeitung der Motive, als ergebe sie sich von selbst aus dem einmal ausgesprochenen Gedanken, am rechten Fleck und mit dem rechten Maaß sich geltend macht, ist hier wie dort gleich ausgebildet. Wenn der erste Satz hier vielleicht größer angelegt, die Motive breiter sind, so ist dort das Adagio tiefer und weiter ausgeführt, auch der letzte Satz ist in dem Divertimento in B dur eigenthümlicher. Die übrigen Sätze dürften einander nicht viel nehmen[42].

Das Divertimento in B dur war es, was Mozart 1777 in München spielte, „als wenn er der größte Geiger von Europa wäre", daß „Alles groß darein schauete". Wir sehen also, daß das Hervortreten des Virtuosenmäßigen in der Behandlung der Geige, welches sowohl in diesen Stücken als in den Serenaten schon seit dem Jahr 1773 sich mehr und mehr geltend macht, Hand in Hand mit der Ausbildung Mozarts als Violinvirtuosen geht[43].

Sehr beliebt war damals die sogenannte Harmoniemusik, welche allein aus Blasinstrumenten gebildet wurde. Theils wurde sie gern für Nachtmusiken gebraucht, theils pflegten vornehme Herren sechs- oder achtstimmige Harmoniemusik Mittags und Abends bei der Tafel, zu verwenden, was auch in großen Wirthshäusern Nachahmung fand. In Salzburg fehlte es ebenfalls nicht an Gelegenheit, sich nach dieser Seite hin auszubilden.

In der Form sind diese Compositionen, für welche der Name Divertimento oder auch Partita (Partie) vorzugsweise im Gebrauch

41 Mozart, der im Oct. 1777 nur zwei Cassationen erwähnt, erbittet sich in Wien (4. Juli 1781) die 3 Cassationen ex F, B und D.

42 Vom ersten Allegro eines ähnlichen Divertimento in F dur sind drei Blätter erhalten (288 K.); da Mozart in Wien nur drei solche Stücke namhaft macht, ist es nicht wahrscheinlich, daß noch ein viertes vollendet war.

43 Ein scherzhaftes Pastorale (Anh. 294 K.), in welchem dem Quartett ein Corno pastoriccio beigegeben ist, wird ohne ausreichende Gewähr Mozart beigelegt, und könnte vielleicht eher vom Vater sein.

blieb, den bisher beſprochnen ähnlich. Sie beſtehen aus drei, vier oder auch mehreren Sätzen, die in bekannter Weiſe ohne feſte Regel gruppirt zu werden pflegen. So ſchließt ein Divertimento (186 K.) mit einem Contredanse en Rondeau, ein anderes (240 K.) hat als erſten Satz ein Andante, dann folgt ein Menuett, darauf eine Polonaiſe; ein drittes (252 K.) beginnt mit einem Andante mit Variationen.

Die beiden erſten Stücke der Art ſind beide zehnſtimmig für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei engliſche Hörner, zwei Waldhörner und zwei Fagotts. Da das eine Divertimento (166 K.) am 24. März 1773 in Salzburg componirt iſt, das andere wahrſcheinlich um dieſelbe Zeit, ſo muß, da dort Clarinetten im Orcheſter fehlten, eine ganz beſondere Veranlaſſung dageweſen ſein. Allein die Anlage und Ausführung entſpricht den reicheren Mitteln nicht; hier iſt noch Alles klein, weder an Umfang noch innerer Bedeutung erheblich, und auch mit den Inſtrumenten iſt nicht frei und kräftig geſchaltet.

Eigenthümlich ſind zwei Partien, die eine aus 10, die andere aus 6 kleinen Sätzen beſtehend, die für zwei Flöten, fünf Trompeten (in C und D) und vier Pauken (in C. G. D. A) geſchrieben ſind (187. 188 K.), etwa im Jahr 1773 oder 1774 — wahrſcheinlich ſollten bei einer feſtlichen Gelegenheit die Trompetenchöre ſich hören laſſen. Ob es auch auf einem Herkommen beruht, daß Flöten mit den Trompeten vereinigt ſind, kann ich nicht angeben. Die Flöten führen die Melodie und ſtellen zuſammenhängende muſikaliſche Sätze her, die übrigens alle kurz und weder dem Gehalt noch der Ausführung nach bedeutend ſind. Die Trompeten betheiligen ſich nur ſelten an der Melodie, meiſtens treten ſie getheilt oder vereinigt als begleitende Stimmen auf; die Abſicht war offenbar darauf gerichtet, die materielle Klangwirkung der Trompetenchöre möglichſt zu erhalten und doch eine beſtimmt gegliederte muſikaliſche Form zu erreichen. In früheren blühenden Zeiten der Trompeterzunft hätten tüchtige Meiſter im Clarinblaſen dieſer Unterſtützung der Flöten nicht bedurft.

Von größerem Intereſſe iſt es, in den ſechs Divertimenti für zwei Oboen, zwei Fagotts und zwei Hörner (213. 240. 252. 253. 270. 289 K.), welche in den Jahren 1775 bis 1777 geſchrieben ſind, zu beobachten, wie mit geringen Mitteln innerhalb enger Grenzen ein Meiſter verfährt. Die Beſtimmung dieſer kleinen Stücke zur Tafelmuſik oder zu ähnlichen Zwecken litt weder eine große Anlage und breite Ausführung, noch den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindungen: es ſollte angenehm, heiter und raſch vorbei ſein. Dieſen äußeren An-

forderungen genügen nun die Compositionen nicht allein; sie sind voll Anmuth und Grazie, fein und zart in der Erfindung, die Ausführung aber zeigt eine sichere Meisterhand. Ohne irgend zu viel zu thun ist überall eine saubere und zierliche Detailbehandlung, überall kleine leicht hingeworfene Nebenzüge, welche das Ganze interessant und lebendig machen, hier eine Imitation, dort eine eigenthümliche Figur oder Wendung in den Mittelstimmen; mit außerordentlicher Sicherheit sind den Instrumenten glückliche Effecte abgewonnen und durch verschiedene Combination derselben wie den Wechsel der Klangfarben trotz der beschränkten Mittel die festen Umrisse der wohlgegliederten Structur in klare Beleuchtung gesetzt, wie der Maler in einem Monochrom durch geschickte Schattirung derselben Farbe seinen Gestalten plastische Rundung zu geben weiß[44].

In eigenthümlicher Weise wurden diese Instrumentalcompositionen in der Beschränkung auf Saiteninstrumente entwickelt; meistens im Quartett von zwei Violinen, Bratsche und Baß, dessen Platz hier das Violoncell einnahm, seltener im Quintett, wo entweder die Bratsche oder das Violoncell verdoppelt, oder im Trio, wo die Violine nur einfach besetzt wurde. Sie wurden ebenfalls Divertimento oder Cassation genannt und waren ursprünglich der Form nach wie in der Freiheit der Zahl und Anordnung der Sätze von der ganzen Gattung nicht verschieden. Die Regel, daß das Quartett — wie die ganze Gattung a potiori genannt wird — ebensowohl als die Symphonie und die Sonate aus den bestimmten vier Sätzen besteht, hat Jos. Haydn gegeben. Er hat durch unerschöpflich frische Erfindung und geniale Freiheit in der Formbildung den treibenden Keim dieser Kammermusik gepflegt und entwickelt, daß eine der schönsten Blüthen deutscher Kunst daraus erwachsen ist. Mozart, der später nach seinem freudig anerkannten Vorbild selbständig dies Gebiet erweiterte, war schon in seiner Jugend auch in dieser Richtung thätig, und daß Haydns Einfluß dabei wirksam war, ist auch ohne bestimmte Ueberlieferung unzweifelhaft. Uebrigens scheint in Salzburg bei Hofe die Quartettmusik nicht beliebt gewesen, auch sonst in den dortigen Kreisen nicht viel geübt worden zu sein; die nicht zahlreichen Versuche Mozarts fallen in frühere Jahre und sind zum Theil auch nicht in Salzburg geschrieben.

Auf der ersten Reise in Italien componirte Mozart in Lodi am

44 Mozart hat derartige Compositionen, deren man viel bedurfte, wohl nicht wenige gemacht; allein unter die gedruckte Harmoniemusik ist willkürlich Arrangirtes wie ganz Unverbürgtes in Menge aufgenommen.

15. März 1770 Abends 7 Uhr sein erstes Quartett in G dur (80 K.), ein Umstand, den er auch später noch im Gedächtniß behalten hat. Bei diesem blieb es vorläufig; das Schlußrondo ist, von späterer Hand auf anderes Papier geschrieben, erst nachher hinzugefügt, vielleicht bestand das Ganze auch ursprünglich nur aus drei Sätzen, Adagio, Allegro und Menuett[45]. Klare Einsicht in die wesentlichsten Erfordernisse des Quartettstils, Freiheit und Selbständigkeit aller Stimmen, Concentrirung des Gehaltes in scharf ausgeprägten Formen, daher ein Vorwiegen thematischer Bearbeitung, ist schon in diesem ersten Versuch unverkennbar, der, ohne bedeutend und eigenthümlich zu sein, ein abgerundetes Ganze bildet. Besonders ist mit Sorgfalt die zweite Geige selbständig geführt, auch die Bratsche nimmt daran Antheil; am wenigsten ist es noch gelungen, dem Baß eine freie Bewegung zu geben. Die Versuche im eigentlich contrapunktischen Arbeiten, z. B. die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, sind, wie begreiflich, schülerhaft, aber sie zeigen, daß er sah, worauf es ankam. Der letzte Satz zeigt gleich vom ersten Anfang an eine sichere Hand.

Hierauf folgen 3 kleine Divertimenti in D, B und F dur (136—138 K.), jedes von drei Sätzen, in Salzburg im Jahre 1772 componirt, die sehr knapp gehalten und recht frisch in der Bewegung sind, jedoch wesentlich als Vorübungen zu gelten haben.

Auf der Reise nach Mailand Ende October 1772 componirte Wolfgang in Botzen für die lange Weile ein Quattro, und war in Mailand nach des Vaters Angabe (6. Febr. 1773) wieder mit einem Quartett beschäftigt. Ohne Zweifel gehören diese zu einer Folge von 6 Quartetts in D, G, C, F, B und Es dur (155—160 K.), welche der Handschrift und dem Stile nach durchaus in diese Zeit passen. Sie bestehen ebenfalls aus je drei Sätzen, zwei schließen mit dem Menuett (156. 158 K.), während das Presto $^2/_4$, mit welchem das erste beginnt, ziemlich den Zuschnitt eines Schlußsatzes hat. Das darauf folgende Adagio war dagegen ungewöhnlich ernst, eine einfache Melodie mit durchgehender Begleitung in reicher Harmonie. Dies ist ausgestrichen und ein anderes an die Stelle gesetzt, das länger und ausgeführter, mit freierer Bewegung der Stimmen und von weniger schwerem Ausdruck ist. Ein andermal fängt (wie 137 K.) das Andante an, welchem das Allegro folgt (159 K.). An Umfang sind sie nicht groß, auch die einzelnen Sätze nicht eigentlich durchgear-

45 Das Trio ist durchgestrichen und vom Vater nochmal geschrieben, der die reste Violine durchgängig eine Octave tiefer gesetzt hat.

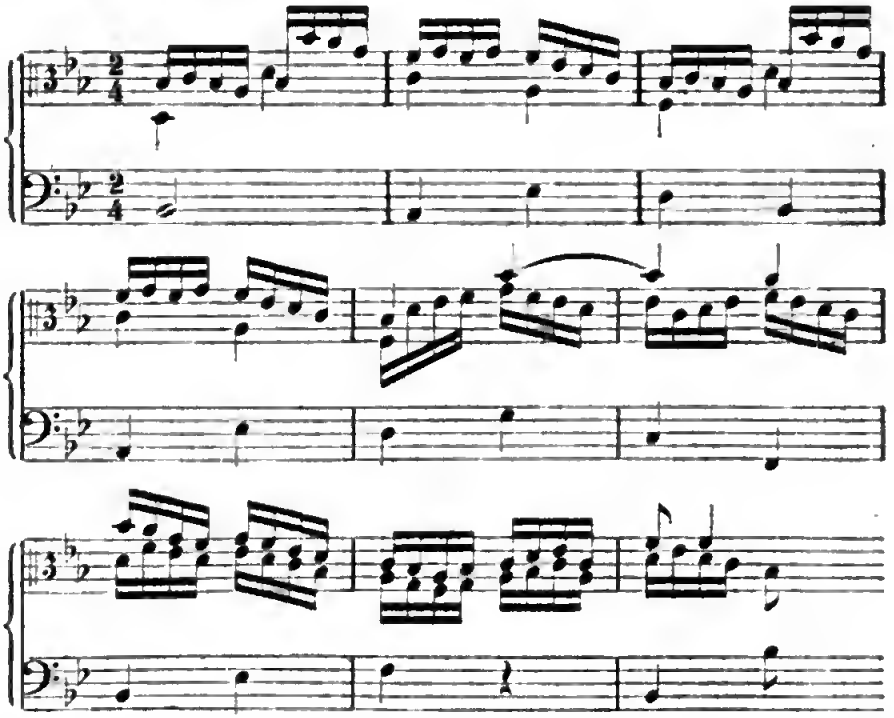
beitet, aber die größere Gewandtheit tritt überall zu Tage. Die einzelnen Motive sind besser für die Bearbeitung erfunden, die Geschicklichkeit kleinere, namentlich rhythmisch prägnante Glieder, festzuhalten und durch ihre consequente Verwendung Einheit und Leben in die Darstellung zu bringen, ist merklich ausgebildet; namentlich hat das erste Allegro des vierten Quartetts (158 K.) einen frisch belebten Charakter durch das durchgeführte Triolenmotiv, dem mit richtigem Tact ein durchaus contrastirendes Thema entgegengestellt ist. Die Eintritte, Nachahmungen u. ähnl. sind freier und mehr zur Sache gehörig; zweistimmige Imitationen sind mitunter sehr hübsch angebracht und zierlich und fließend ausgeführt. Offenbar sind auch im Verlauf der Arbeit die Kräfte gewachsen, die späteren Quartetts werden zusehends eigenthümlicher. Besonders der zweite Satz des fünften (159 K.), ein Allegro $^3/_4$ in G moll, das auf ein Andante von mäßiger Bewegung in B dur folgt, hat durch Rhythmus und Modulation im Ausdruck einen Anflug von trotzigem Humor, der wohl an den Charakter eines spätern Scherzo erinnern kann.

Auf einer ungleich höheren Stufe stehen die sechs Quartetts, welche in demselben Jahr im Aug. und Sept. in Wien, vielleicht auf Bestellung geschrieben worden sind (168 — 175 K.). Es war, wie die Ueberschrift des ersten zeigt, von Anfang an auf eine Folge von sechs Quartetts abgesehen, die rasch hintereinander componirt wurden und durch mannichfache Abwechslung verschiedene Richtungen im Quartettstil repräsentiren sollten. Gerade in Wien, wo die Haydnsche Kammermusik zu Hause war und herrschte, nahm sich der ehrgeizige Jüngling zusammen, um durch erhöhte Leistungen den Anforderungen, welche man dort machte, zu genügen. Die meisten haben die damals geltenden vier Sätze, und mit dieser Erweiterung des Umfangs verbindet sich tüchtige Ausführung und Erfindung. Alles ist männlicher und reifer als in den früheren Arbeiten dieser Gattung, allein die eigenthümliche Formschönheit, die Anmuth und Frische des vollkommen entwickelten Mozart kommen nur noch in einzelnen Momenten zum Vorschein. Vorherrschend ist hier die Richtung, durch tüchtige Arbeit das spröde Material zu formen und dem Geiste dienstbar zu machen. Wir erkennen hier zum Theil die Studien und Vorarbeiten, welche den ernst schönen Werken des nächsten Jahres, den Messen in F und D dur, der Litanei in D dur voran gehen mußten. Das Bestreben, in contrapunktischer Arbeit den musikalischen Stoff zu zergliedern und nach allen Seiten zu wenden, tritt bestimmt in den Vordergrund. Das erste

und letzte Quartett wird durch eine vollständig ausgeführte Fuge beschlossen, in welchen Engführungen und Umkehrungen nicht fehlen. Der Schluß der ersten Fuge war sehr kurz abgebrochen; darum hat Mozart die letzten vier Tacte ausgestrichen, statt derselben das Thema im Unisono aufgenommen und dadurch einen verlängerten, höchst wirksamen Schluß herbeigeführt. Die zweite Fuge ist ihrem ganzen Charakter nach nicht so frisch belebt wie die frühere, an künstlicher Arbeit reicher. Hierauf beschränkt sich das contrapunktische Studium nicht. Ein Adagio (168 K.) beginnt mit einem vierstimmigen Canon, und behält, wiewohl nicht in dieser Strenge durchgeführt, denselben Charakter bei, ist auch dem Gehalt und der Stimmung nach eins der besten Stücke. In der Durchführung der ersten Sätze ist stets die imitatorische Weise festgehalten, im letzten Quartett ist der ganze erste ernst gehaltene Satz in D moll wesentlich auf ein charakteristisches Motiv gebaut. Freie und leichte Bewegung der Stimmen, geschickte Anwendung einzelner Figuren, Abwechslung unter den Instrumenten und ähnliche Mittel zur Belebung sind sorgfältig in Acht genommen; namentlich bei den Menuetts ist durch Detailarbeit für frische und charakteristische Bewegung gesorgt. Wer dem Einzelnen nachgeht, wird die Spuren einer aufmerksamen und feinen Behandlung überall finden. In den Menuetts ist mehr Laune in einzelnen Einfällen, namentlich rhythmischer Art, als sonst bei Mozart sich findet, wohl ein Einfluß Haydnscher Weise. In den langsamen Sätzen spricht sich meist ein einfaches Gefühl natürlich aus, besonders ist das Andantino grazioso des letzten Quartetts fein und anmuthig. Am wenigsten bedeutend sind die Schlußrondo's; sie sind nicht ausgeführt und die einzelnen Theile noch ohne innere Verbindung zusammengestellt. Die Anforderungen an die Instrumente sind im Vergleich zu den früheren Quartetts gesteigert, aber durchaus nicht bravurmäßig; auch die erste Geige ist als die stimmführende, aber nicht als Soloinstrument behandelt. Vielmehr werden alle vier Instrumente als im Wesentlichen gleichberechtigte betrachtet, so daß Ton und Charakter des Ganzen die Ansprüche des einzelnen bedingen, womit ein Grundgesetz des Quartettstils anerkannt ist.

In Folge dieser Wiener Studien war es wohl, daß Mozart nach seiner Rückkehr noch im December desselben Jahres ein Quintett (174 K.) schrieb; vielleicht war auch das Beispiel Mich. Haydns hier von Einfluß. Mozart schreibt von München (6. Oct. 1777), er habe Hrn. Dubreil, einen Schüler Tartini's, zu sich eingeladen

und mit ihm „die zwei Quintetti vom Haydn“ gespielt. Jos. Haydn antwortete, von A. Romberg befragt, weshalb er kein Quintett geschrieben habe, es sei nie eins bei ihm bestellt;[46] von Mich. Haydn liegen mir 3 Quintetts in F, C und G dur aus den siebziger Jahren vor. Der Fortschritt ist unverkennbar; Anlage und Durchführung sind breiter und in der Conception der Motive spricht sich schon mehr eigentlich Mozartscher Geist aus. Von besonderem Interesse ist es hier, zwei Bearbeitungen des Finale[47] zu vergleichen. Mozart hat die wesentlichen Motive der ersten Arbeit für die zweite durchaus selbständig benutzt und dabei eine richtige Kritik gegen sich selbst geübt. Ganz neu ist in der letzten Bearbeitung das erste Thema, welches den Charakter des Satzes entschieden ausspricht; als contrastirendes Motiv tritt dann das Hauptthema der ersten Redaction zweckmäßig verändert auf. Denn während dieses ursprünglich zu einem Motiv von 8 Tacten ausgesponnen dreistimmig eingeführt wurde

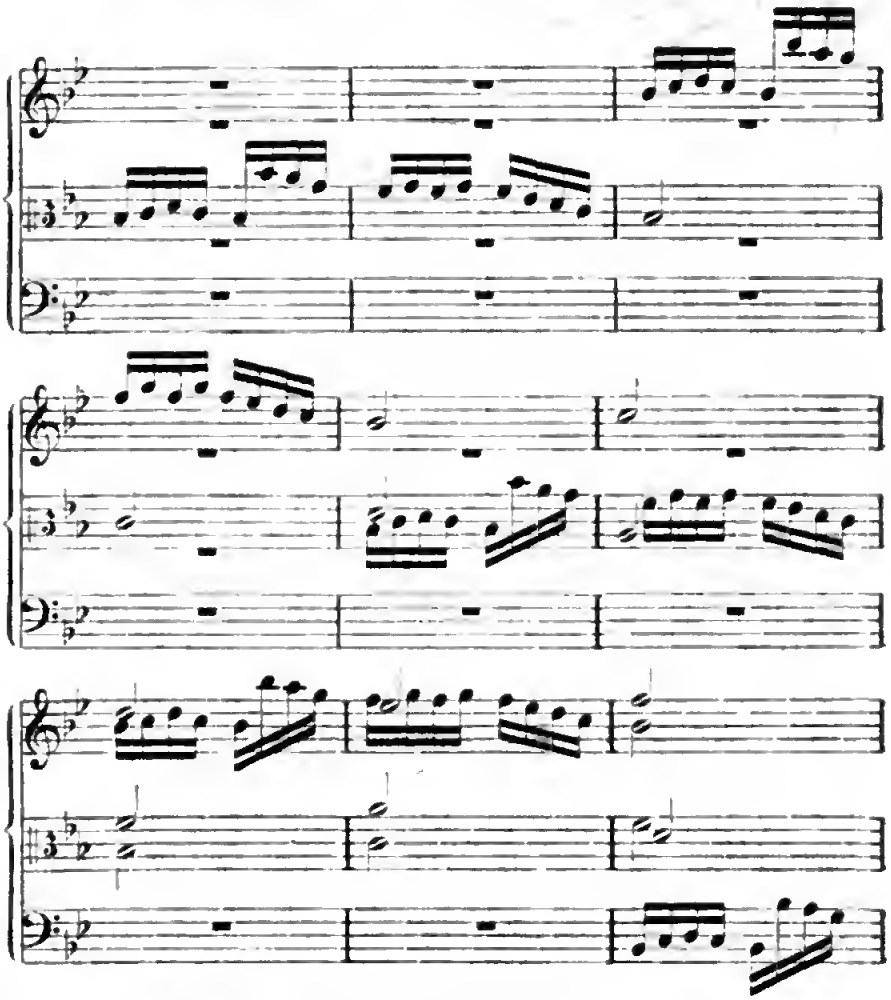


sind nachher nur die beiden ersten Tacte als Motiv genommen, das alle Stimmen nach einander aufnehmen, während den leicht dahin

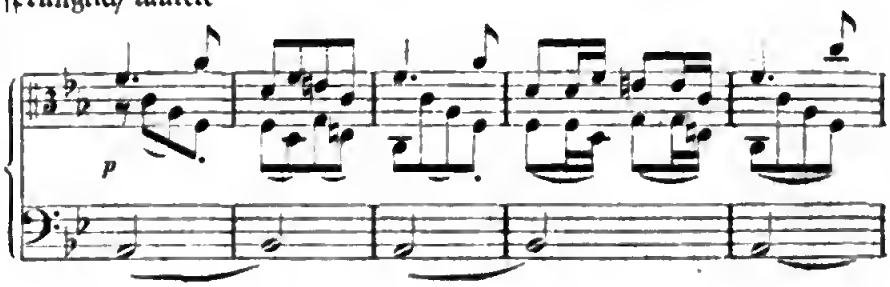
46 N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 60.

47 Auch das Trio des Menuetts ist zweimal geschrieben, allein hier handelt es sich um eine ganz neue Composition, welche allerdings die erste weit übertrifft.

eilenden Sechzehnteln ſchwere Halbetactnoten angehängt ſind, die fortdrängend eine rhythmiſche und harmoniſche Steigerung hervorbringen



Die nächſte Folge iſt, daß auch die zunächſt ſich anſchließenden Glieder leichter und flüſſiger werden, während dagegen die Vorbereitung auf das dritte Hauptmotiv breiter und ruhiger gehalten iſt. Mit dieſem iſt wiederum eine glückliche Modification vorgenommen. Während es urſprünglich lautete



und dann ganz wiederholt wurde, sind nur die vier ersten Tacte beibehalten worden, die vier letzten weggelassen, Bewegung und Ausdruck dagegen durch eine hinzugefügte leichte Trillerfigur belebt worden. Der Schluß des ersten Theils ist durch ein neu eingeführtes breites Motiv bedeutender und durch die Wiederaufnahme des ersten Thema's einheitlicher und concentrirter geworden. Die Durchführung im zweiten Theil, welche nur die beiden ersten Tacte des ursprünglichen Motivs bearbeitete, ist theilweise beibehalten, wird aber dadurch erweitert, daß beim Wiedereintritt des Hauptthema's auch dieses noch vorgenommen wird, ehe es zur eigentlichen Wiederholung kommt. Endlich ist in der Coda eine neue bedeutende Steigerung durch Gegenüberstellen der beiden Hauptmotive herbeigeführt.

Wir sehen an diesem Beispiel, daß Mozart auch damals streng gegen seine Arbeiten und keineswegs mit dem ersten Entwurf immer zufrieden war. Ohne Zweifel ist dieser Beleg einer Umarbeitung nur zufällig der einzig erhaltene; meistens wurden die Vorarbeiten und Studien unbeachtet vernichtet. Denn der größte Theil von Mozarts Werken dieser Periode ist uns nur in sorgfältigen Reinschriften erhalten. Wie staunenswerth auch die Sicherheit und Leichtigkeit ist, mit welcher er arbeitete, so ist doch die Vorstellung falsch, welche ihn ohne Skizzen und Studien im ersten Wurf selbst große Werke vollenden läßt. Wenn geniale Erfindungskraft ein Geschenk der gütigen Natur ist, so ist die Kunst nur ein mit Mühe und Arbeit errungener Besitz; die Kraft mit Anstrengung zu arbeiten ohne zu ermüden, und das Vermögen die Arbeit fruchtbar zu machen, sind ebenfalls ein Vorrecht des Genies. Man thut Mozart Unrecht, wenn man ihm den Ruhm treuen und gewissenhaften Fleißes schmälert; die Schönheit des vollendeten Kunstwerks beweist nicht, daß es keine Arbeit gekostet habe, sondern nur, daß es gelungen sei. In der Jugend, wo uns überall das Streben, den Stoff und die Form zu bemeistern, entgegentritt, hat er es auch an eigentlichen Uebungen und Studien nicht fehlen lassen, wenngleich diese ihm des Aufbewahrens nicht werth schienen.

Es muß in Salzburg an Aufmunterung für Quartettmuſik gefehlt haben[48]; nach dem Jahre 1773 finden wir Mozart damit erſt in Wien im Jahre 1784 beſchäftigt[49].

Bei der außerordentlichen Anlage zum Violinſpiel, welche Mozart in früheſter Jugend an den Tag legte (S. 22) verſteht es ſich von ſelbſt, daß der Vater dieſe mit Sorgfalt ausbildete. Auf ſeiner erſten Kunſtreiſe und zu Anfang der erſten italiäniſchen Reiſe ließ er ſich auch auf der Violine hören (S. 108); indeſſen in Rom ſpielte er nicht mehr öffentlich, wenn er auch ſein Studium regelmäßig fortſetzte. In Salzburg war es ſeine amtliche Pflicht in den Hofconcerten als Geiger mitzuwirken; der Vater fand es keck von Wolfgang, daß er in Wien im Jahre 1773 bei den Theatinern ſich eine Violine geben ließ und ein Concert auf derſelben vortrug (S. 145 f.). Seit der Zeit aber legte er ſich mit mehr Nachdruck auf das Violinſpiel und bildete ſich auch hier zum Virtuoſen aus, mehr wohl auf den Antrieb des Vaters als aus eigener Neigung. Denn ſowie ihm das Violinſpielen bei Hofe eine Laſt war, ſcheint er auch wenig Trieb zum Geigen und kein rechtes Vertrauen in ſeine Leiſtungen gehabt zu haben. „Du weißt ſelbſt nicht, wie gut Du Violin ſpielſt", ſchreibt ihm der Vater (18. Oct. 1777) „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Feuer, Herzhaftigkeit und Geiſt ſpielen willſt, ja, ſo wäreſt Du der erſte Violinſpieler in Europa". Indeſſen übte er ſich regelmäßig und mit Fleiß, ſo daß der Vater, als er abgereist war, ihm ſchrieb (6. Oct. 1777): „So oft ich nach Hauſe gehe, wandelt mir eine kleine Melankoley zu, denn, wenn ich mich unſerem Hauſe nähere, glaube ich immer, ich müſſe Dich Violin ſpielen hören". Seit dem Jahre 1774 tritt auch in den Compoſitionen für Violine immer mehr der Charakter der Bravur hervor, ſie geben den Maßſtab für die techniſche Ausbildung Mozarts ab. Er hatte zu wetteifern mit

48 Ein kleines Stück für 2 Violinen und Baß (266 K.), das nach einigen langſamen Einleitungstacten einen polonaiſenartigen Satz und einen Menuett enthält, iſt nicht bedeutend.

49 Als die Wiener Quartetts erſchienen waren und Toricella „6 Quartetts von Mozart um billigen Preis" ankündigte, machte der Verleger Artaria das Publicum aufmerkſam, daß dieſe Quartetts ein altes Werk Mozarts ſeien, das er vor 15 Jahren geſchrieben habe (Wien. Ztg. 1785 Nr. 75 Anh.). Darauf replicirte Toricella in einer neuen Anzeige: „Was die 15jährigen Quartette belangt, ſo glaub ich, daß auch dieſe keine andere Empfehlung als ihres Meiſters Namen bedürfen, ſo wie ich überzeugt bin, daß ſie für ſo manchen Liebhaber der neueſten — wegen ihrem ganz eigenen Geſchmack — auch eine Neuheit ſeyn dürften, folglich die Hrn. Liebhaber niemals unrechte erhalten werden, da auch dieſe gewiß Mozarts Kinder ſind".

dem als Sologeiger angestellten Brunetti, welchem der Erzbischof schon als Italiäner den Vorzug gab, obgleich er nach dem Urtheil L. Mozarts seinem Sohne nachstand; „er spielte dein Concert mit dem Straßburger recht gut", schreibt L. Mozart (6. Oct. 1777), „nur in den beiden Allegro ging es zuweilen falsch, und einmal hätte er sich bald in eine Cadenz verstiegen". Als der unbequeme Nebenbuhler Salzburg verlassen hatte, ließ er selbst dessen Leistungen alle Gerechtigkeit widerfahren. „Brunetti lobt Dich nun erschrecklich", schreibt der Vater (9. Oct. 1777) „und da ich letzlich sagte, Du spielteſt doch auch passabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? cazzo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno".

Nachdem Mozart im September 1777 von Salzburg fortgegangen war, ließ er sich in München und Augsburg auch auf der Violine hören, er berichtet nicht ohne einige Ironie über seine Erfolge als Geiger. „Alles schante groß darein", schreibt er aus München (6. Oct. 1777), „ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre", und von Augsburg (24. Oct. 1777): „Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem applauso. — Auf die Nacht beim Souper spielte ich das Straßburger-Concert. Es ging wie Oel, Alles lobte den schönen reinen Ton". Später hören diese Nachrichten auf, der Vater schreibt mit Bekümmerniß (9. Oct. 1777): „Du wirst wohl auf der Violin, seit Du in München warst, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir sehr leid". — (27. Nov. 1777). „Die Violin hängt am Nagel, das bilde mir schon ein". So wird es auch gewesen sein. In Salzburg mußte er nachher wohl wieder die Violine spielen; seitdem er sich in Wien aufhielt, hat er Virtuosität auf diesem Instrument nie geltend gemacht. Bekanntlich pflegte er in späteren Jahren, wenn er an einem Quartett oder sonst sich als Mitspieler betheiligte, mit Vorliebe die Bratsche zu wählen.

Bedeutsam für Mozarts Leistungen auf diesem Gebiet sind natürlich vorzüglich die Violinconcerte, welche er ohne Zweifel zunächst für den eigenen Gebrauch geschrieben hat. Nach seiner Gewohnheit faßte er die Sache gleich gründlich an, um sich durch die Continuität der Arbeit ganz fest zu setzen, und componirte 1775 fünf Concerte für die Violine (207. 211. 216. 218. 219 K.), zu denen noch ein sechstes (268 K.) kam, nicht etwa kleine, rasch hingeworfene Versuche, sondern sorgfältig ausgeführte Arbeiten von erheblichem Umfang in drei Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio und Rondo.

Der am meisten ausgeführte erste Satz erinnert in seiner Structur noch mehr als der entsprechende Symphoniesatz an die Arie. Schon die bestimmte Abwechslung zwischen Tutti- und Solosätzen weist darauf hin; auch die reichere Ausschmückung der Solopartie, der Passagen und Cadenzen nicht fehlen dürfen, ist eine analoge und in der gesammten Haltung die Reminiscenz der serioſen Arie noch wahrnehmbar. Allein die Structur ist enger geschlossen und lebendiger gegliedert, die Passagen wachsen aus den Hauptmotiven hervor, umspielen und verbinden sie. Der Satz zerfällt gewöhnlich in drei Hauptabschnitte; der mittlere, der Durchführung in der Symphonie entsprechend, geht in eine andere Tonart über und verarbeitet eins oder mehrere Motive, freier als in der Symphonie, überwiegend durch Wechsel der Modulation und Modificirung des Passagenwerks, wodurch die Wiederholung des ersten Abschnitts bewirkt wird. Im Einzelnen ist hier reiche Abwechslung, namentlich durch das verschiedenartige Zusammengreifen der Solostimme und des begleitenden Orchesters; die einzelnen Solostellen pflegen nicht sehr weit ausgesponnen zu sein, Solo und Tutti wechseln rasch und öfter mit einander.

Der Mittelsatz ist einfach gehalten und wesentlich auf gesangreichen und geschmackvollen Vortrag der Cantilene berechnet; Verzierungen sind nicht vermieden, werden aber nicht zur Hauptsache. Der Charakter desselben ist meistens anmuthig leicht, eine gehaltene, aber doch heitere Stimmung spricht sich darin aus. Im ganzen Zuschnitt haben sie etwas romanzenartiges, das Andante des Concerts in D dur (211 K.) hat durch polonaisenartigen Rhythmus einen eigenthümlichen Charakter; es findet sich aber auch ein eigentliches, breiter angelegtes Adagio im G dur Concert (216 K.) Ein 1776 für Brunetti — weil ein anderes, wahrscheinlich das harmonisch interessante Adagio des A dur Concerts (219 K.), „zu studirt war", wie L. Mozart schreibt (9. Oct. 1777) — componirtes Adagio in E dur (261 K.) hält gewissermaßen die Mitte; es ist ernsthafter im Ausdruck und breiter in der Anlage als die romanzenartigen Andantes, aber im Ganzen doch mehr zierlich und anmuthig.

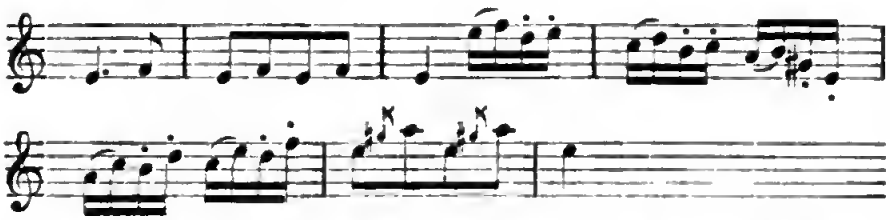
Der letzte Satz hat regelmäßig die Form des Rondo[50], wo denn die Solostimme besonders in den verbindenden Mittelsätzen sich freier ergeht; auch ist hier, wo die Stimmung leicht und heiter, die Form

50 Zu dem Concert in B dur (207 K.) hat Mozart ebenfalls für Brunetti ein vom Vater (25. Sept. 1777) erwähntes Rondo (269 K.) nachcomponirt.

locker und loſe iſt, der Paſſage mehr Spielraum gegeben. Es iſt nicht ungewöhnlich, daß im Rondo Sätze in verſchiedenem Tact und Tempo mit einander wechſeln, wie im D dur Concert (218 K.) ein Andantino grazioso $^2/_4$ und Allegro mà non troppo $^6/_8$ alterniren. Im G dur Concert (216 K.) wird ein munterer Satz in $^6/_8$ durch ein Andante in G moll

unterbrochen, worauf ein Allegretto in G dur folgt

das wieder in die erſte Bewegung überleitet. Im A dur Concert (219 K.) iſt der Hauptſatz Tempo di Menuetto, welches ein längeres, mehrtheiliges Allegro $^2/_4$ in A moll



unterbricht. Beidemal fällt der entſchieden ausgeſprochene Volkston der eingeſchalteten Sätze auf, die von überraſchender und angenehmer Wirkung ſind. Die in den Briefen vorkommende Bezeichnung des Concerts „mit dem Straßburger" bezieht ſich auf einen dieſer Sätze. „Der Straßburgertanz, der bloß in anmuthigen Verſchlingungen der Arme und in zierlichen Stellungen des Körpers beſtand, wurde von einzelnen meiſt ſehr jugendlichen Paaren im Cirkel der Walzenden ausgeführt"[51].

Eine Erweiterung finden wir in der Concertante für Violine und Bratſche[52] mit Begleitung des Orcheſters (364 K.), welche gewiß nicht vor 1776 oder 1777, vielleicht erſt 1780 geſchrieben iſt. Hier iſt vollkommene Reife in der Conception der einzelnen Motive und Figuren, das Orcheſter für ſich und mit den Prinzipalſtimmen entwickelt Kraft und Wohllaut, das Ganze iſt fein gegliedert, modulatoriſche

51 Car. Pichler Zeitbilder S. 149.

52 Das Stück geht aus Es dur; die Bratſche iſt in D dur geſchrieben und ſoll um einen halben Ton höher geſtimmt werden, ſowohl um ihr einen helleren Klang zu geben als um die Spielart zu erleichtern.

Uebergänge, kleine Figuren und Wendungen ſind geſchickt am rechten Fleck verwendet. Die Form der drei Sätze iſt die gewöhnliche, aber damit die beiden Soloinſtrumente ſich angemeſſen entfalten konnten, war eine ſtärkere Grundlage und ein weiterer Rahmen erforderlich; daher ſind die Tuttiſätze größer und bedeutender, was dann auch eine kräftige Betheiligung des Orcheſters an den Soloſtellen erforderte. Dadurch hat das Ganze einen mehr ſymphoniſtiſchen, durch die Soloinſtrumente beſonders glänzenden Charakter bekommen. Dieſe ſind in ihrem Verhältniß zu einander einfach behandelt. Gewöhnlich löſen ſie einander ab, wiederholen entweder ganze Phraſen oder theilen ſich in dieſelben; wo ſie zuſammengehen, geſchieht es meiſtens in Terzen oder Sexten, ſelten tritt ein wirklich zweiſtimmiger Satz ein, in welchem beide Stimmen ſich mit einander frei und ſelbſtändig bewegen.

In dieſer Beziehung iſt das ſchon im Jahre 1773 componirte Concertone (190 K.) kunſtreicher angelegt und durchgeführt. In dieſem treten dem Orcheſter zunächſt zwei Soloviolinen gegenüber, ihnen ſchließt ſich als Soloinſtrument die Oboe an; auch das Violoncell iſt, obſchon nicht in gleichem Maaße concertirend, als Soloinſtrument behandelt. Die Form der drei Sätze iſt die gewöhnliche des Concerts, der Mittelſatz iſt romanzenartig, jedoch, um den Soloinſtrumenten Raum zu gewähren, weiter als gewöhnlich ausgeführt. Das Violoncell hat hier, auch wo es nicht concertirend auftritt, durchgehend eine Begleitungsfigur ſelbſtändig auszuführen. Der letzte Satz iſt — wie im Violinconcert in A dur (219), im Fagottconcert (191 K.), im Klavierconcert in C (246 K.), Tripelconcert (242 K.), Klaviertrio in B (254 K.) — Tempo di Menuetto überſchrieben; die Form des Menuetts mit mehreren Trios liegt zu Grunde und iſt mit einiger Freiheit behandelt, ſo daß ſie dem Rondo nahe ſteht. Auch hier hat das Ganze durch die kräftige und ſelbſtändige Behandlung des Orcheſters ſowohl in den Tuttiſätzen als bei den Soloſtellen den Charakter einer Symphonie. Die Soloſtimmen aber werden, ſchon weil ihrer vier ſind, die nicht regelmäßig hinter einander daſſelbe wiederholen oder mit einander gehen, mit größerer Abwechslung gruppirt. Bald wechſeln die Violinen mit einander, bald tritt die Oboe zu ihnen oder beiden entgegen, bald ſtehen Oboe und Violoncell den beiden Geigen gegenüber, oder auch alle vier bewegen ſich ſelbſtändig neben einander. Um dieſe Mannichfaltigkeit überſichtlich zu halten, bedurfte es einer ſtrengeren und kunſtreich gefügten Structur. Namentlich im erſten Allegro ſind daher die Motive meiſt imitatoriſch behandelt, oder ein Wechſel der Inſtrumente bei den ver-

schiedenen Gliedern einer Phrase wird durch die Anlage derselben bedingt; das Kommen und Gehen der Instrumente, ihr Ineinandergreifen ist bestimmt motivirt, und da der Antheil, welchen das Orchester daran nimmt, mit gleicher Kunst eingeleitet ist, so gestaltet sich das Ganze zu einem lebendigen Organismus. In den beiden letzten Sätzen herrscht das Princip der Abwechslung vor und eine kunstreiche Verschlingung ist nur hier und da vorübergehend angewendet. Der Kunst der Gliederung und der sauberen Ausführung ist die Erfindung an ausgiebiger Fülle und reizender Schönheit noch nicht völlig ebenbürtig.

Ueber die eigentlich technische Behandlung der Violine lautet das Urtheil Sachverständiger dahin, daß die Schwierigkeiten auch der Solopartien verhältnißmäßig gering sind, daß sich aber durchweg eine Vertrautheit mit der Eigenthümlichkeit des Instruments zeigt, die man nur mit der Geige in der Hand erwerben kann, daß alles bequem und gut zu spielen ist und ganz eigenthümliche Geigeneffecte zum Vorschein kommen. Nicht ohne Interesse ist es auch für die Vorstellung, welche wir uns von Mozart als Violinspieler machen können, zu hören, wie er über andere Geiger urtheilte. Als kleiner Knabe hatte Mozart in Mainz den Violinspieler Esser kennen gelernt, von dem der Vater bei einem späteren Besuche in Salzburg (7. Dec. 1780, berichtet: „Esser ist ein lustiger alter närrischer Kerl. Er spielt aber (wenn er ernstlich spielt, mit der sichersten und erstaunlichsten Execution und hat aber auch ein schönes Adagio, das wenig starke Allegrospieler haben. Wenn er nun aber ins Spaßmachen kommt, dann spielt er auf der G Saite allein mit der größten Fertigkeit. Mit einem Bleistiftholzl macht er auf die Saite schlagend Stücke mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Genauigkeit[53]. Die Viola d' amour spielt er charmant[54]. Und was mich rührte und als eine anscheinende Kinderey frappirte war sein Pfeifen mit dem Munde, wo er Recitativ und Arie trotz jedem Sänger mit aller Expression, Schleifen, Stoßen, Triller ꝛc. kurz zum Verwundern pfeift und sich selbst mit der Violine pizzicato accompagnirt". Indessen bedauerte er, daß er „wie meistens solche Leute nicht ohne angeborne Grimassen und geschnittene Nudeln" spielen könne. Diesem hatte der kleine Wolfgang, anstatt sich durch seine Kunststückchen imponiren zu lassen, gesagt, er spiele gut, mache aber zu viel und solle lieber spielen, wie es geschrieben stehe. Später schrieb er dem Vater (22. Nov.

53 Schubart Aesthet. d. Mus. S. 233.
54 Mus. Real-Ztg. 1789 S. 240 f.

1777 über Ign. Fränzl (geb. 1730), welchen er in Mannheim hörte: „Ich hatte das Vergnügen, den Herrn Fränzl auf der Violine ein Concert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man kennt nicht, daß es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es ist Alles marquirt, er hat ein schönes Staccato in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. Mit einem Wort, er ist meinetwegen kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger".

Dem ausgezeichneten Oboisten Giuf. Ferlendi aus Brescia, der 1775 in die Kapelle in Salzburg eintrat, schrieb Mozart ein Oboenconcert, das nicht erhalten zu sein scheint. Er erzählt seinem Vater (4. Nov. 1777), daß er es dem Oboisten Ramm in Mannheim geschenkt habe, der darüber vor Freuden närrisch war, und es dort mit großem Lärm fünfmal spielte. Noch nach Wien ließ er sich das Büchl schicken, worin des Ferlendi Concert sei, wofür ihm Fürst Esterhazy 3 Ducaten geben wolle. Auch ein Concert für die Flöte, welches nach Schiedenhofens Bericht bei einer von Wolfgang für seine Schwester 1777 veranstalteten Serenate von Cosel geblasen wurde, war eine Composition Mozarts, vielleicht das Concert in G dur (313 K.), dessen Haltung dieser Zeit entspricht. Der schon (S. 153) genannte Baron Thad. v. Dürnitz auf Hinsart war Dilettant auf dem Fagott. Für ihn componirte Mozart drei Concerte, eins in C und zwei in B dur (191 K.), — wie es sich für dieses Soloinstrument schickt, kurz gefaßt und ohne Ansprüche — sowie ein Duo für Fagott und Violoncell (292 K.)[55].

Wiewohl Mozart schon von der frühesten Jugend an durch sein Klavierspiel, bald auch als Orgelspieler, ungetheilte Bewunderung erregte, wird doch von seinen Leistungen als Virtuos besser später geredet, wo bestimmtere Zeugnisse zu Hülfe kommen. Von seinen Studien[56] erfahren wir nicht viel mehr, als daß er viel und fleißig Klavier gespielt habe, was freilich keines Nachweises bedarf. Compositionen von Wa-

55 Die Musikaliensammlung des Bar. v. Dürnitz besitzt Hr. Oec. Rabl in Münchshofen.

56 Zu diesen kann man wohl eine Bearbeitung dreier Klaviersonaten von Joh. Christian Bach S. 38 f., als Concerte (107 K.) mit Quartettbegleitung rechnen. Wie viel Mozart dabei gethan hat, kann ich nicht angeben.

genfeil, Paradies, Bach, Lucchesi werden gelegentlich als Gegenstände häuslicher Uebung genannt.

Hier sind also nur seine Compositionen für Klavier in Betracht zu ziehen, deren auffallend wenige bekannt sind. Mag von diesen auch manches nicht aufbewahrt sein, jedenfalls hat Mozart seit den Versuchen der Knabenzeit während seines Salzburger Aufenthalts verhältnißmäßig wenig für Klavier geschrieben. Es gab also wenig Gelegenheit sich mit eigenen Klaviercompositionen hören zu lassen; in den Hofconcerten scheint das Klavier als Soloinstrument nicht zugelassen zu sein, Concerte zu geben war in Salzburg nicht ersprießlich, und in kleineren Kreisen zeigte er sich wohl besonders im Phantasiren oder Präambuliren. Eine Veranlassung zu componiren bot ihm der Unterricht, den er in vornehmen Häusern namentlich den Damen gab; für solche Scolarinnen schrieb er auch gelegentlich Paradestücke.

Zu den frühesten Klaviercompositionen, die sicher nachweislich sind, gehören die Variationen (179 K.) über einen sehr populär gewordenen Menuett des berühmten Oboisten Fischer[57], Bravurstücke für jene Zeit, in denen mancherlei Schwierigkeiten nach damaliger Art gehäuft sind. Er ließ sie sich im Jahre 1774 nach München bringen um dort damit zu paradiren (Beil. V, 66) und auch auf der Reise nach Paris hören wir, daß er seine Zuflucht zu den Fischervariationen nimmt, wenn er in galanter Gesellschaft etwas vorspielen soll; ein Beweis, daß er nicht viele Compositionen der Art vorräthig hatte.

Auch Sonaten für das Klavier waren damals schon geschrieben, welche Nannerl beauftragt wurde nach München mitzubringen (21. Dec. 1774). Dadurch wurde Baron Dürnitz zu seiner Bestellung veranlaßt, und so entstanden wohl die sechs Sonaten (279—284 K.), welche Mozart auf der Pariser Reise 1777 öfter erwähnt, die er in München und Augsburg recht oft auswendig spielte (Oct. 1777) und auch in Mannheim mit Beifall vortrug (4. Nov. 1777). Sie bestehen nach alter Weise aus drei Sätzen. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel zeigen die vierte, welche aus einem langen Adagio, zwei Menuetts (deren zweites anstatt eines Trio ist) und Allegro besteht, und die letzte, in der auf das erste Allegro ein Rondeau en Polonaise — ähnlich wie im Violinconcert (218 K.) — und zum Schluß Variationen folgen. Mozart sprach damals von seinen schweren Sonaten (2. Febr. 1778), die jetzt beim Unterricht für die Jugend gebraucht werden. Indessen ist es kein geringes Lob, daß diese Compositionen nach bald neunzig

57 Vgl. Kelly remin. I p. 9.

Jahren noch geignet ſind durch zweckmäßige Behandlung des Inſtruments, durch geſunde Friſche und abgerundete Form den Grund zu der muſikaliſchen Bildung der Jugend unſerer Zeit zu legen. Und auch dieſen Jugendübungen gegenüber gilt das bekannte Wort, daß Grotius den Terenz in anderer Weiſe leſe als die Schulknaben. Wer ein Kunſtwerk als ſolches zu würdigen fähig iſt, wird auch in dieſen ſo einfachen Sonaten ſchon die weſentlichen Bedingungen eines in ſich vortrefflichen Kunſtwerks erfüllt ſehen.

L. Mozart erwähnt in einem Briefe (8. Dec. 1777) auch zwei vierhändige Sonaten, die Wolfgang wohl für ſich und ſeine Schweſter geſchrieben hatte. Eine kann die bekannte B dur Sonate (358 K.) ſein, welche Mozart ſich von Wien ausbittet (27. Juni 1781). Sie iſt in knappen wenig ausgeführten Formen gehalten; das weſentliche Intereſſe, daß beide Spieler ſich ſelbſtändig, den eigenthümlichen Bedingungen der verſchiedenen Tonlage gemäß, am Ganzen betheiligen, iſt richtig ins Auge gefaßt. Eine zweite Sonate iſt nicht nachweisbar[58].

Aus dem Auguſt 1776 rührt ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (254 K.) her, das nach den Briefen Mozart in München (6. Oct. 1777), Nannerl mit Janitſch und Reicha in Salzburg ſpielte (26. Jan. 1778). Es zeigt, wie alle Compoſitionen dieſer Zeit Ausführlichkeit und Abrundung der Form, Reife und Tüchtigkeit der Conception, die auch neben innerlicher Lebendigkeit einen Hauch zarter Schönheit, manchmal in kleinen Wendungen, überraſchend hervortreten läßt. Das Klavier iſt Hauptinſtrument, daneben die Geige, zwar einfacher behandelt, aber ſelbſtändig. Dagegen iſt das Violoncell noch nicht zu ſeinem Rechte gekommen; es tritt nur als Baß auf, oft wirkſam und aus der Natur des Inſtruments heraus, aber es überſchreitet noch nicht dieſe eng geſteckten Grenzen.

Nach dem Klavierconcert in D dur (175 K.), welches im Dec. 1773 componirt war, — das er in Mannheim (14. Febr. 1778) und mit einem neuen Finale in Wien (22. März 1782) mit Beifall ſpielte — ſchrieb er erſt 1776 im Jan. ein Klavierconcert in B dur (238 K.), im April eins in C dur für die Gräfin Lützow (246 K.), im Jan. 1777 in Es dur für die Jenomy (271 K.). Nicht zufällig finden wir ihn um dieſe Zeit ſo eifrig mit Solocompoſitionen für Klavier wie Violine beſchäftigt. Die Compoſition ging Hand in Hand mit ſeiner eigenen Ausbildung zum Virtuoſen, wie man denn auch in der Stei-

58 Eine unvollendet überlieferte Sonate in G dur (357 K.) war vielleicht vollendet und iſt in dieſer Geſtalt verloren gegangen.

gerung der technischen Schwierigkeiten einen Fortschritt wahrnimmt. Eine Kunstreise, um sich in der Welt zu produciren, wurde mehr und mehr eine Nothwendigkeit, wenn er nicht in Salzburg sitzen bleiben sollte[59]. Für eine solche Reise waren virtuosenmäßige Leistungen und ein Vorrath geeigneter Compositionen die nöthige Vorbedingung: der umsichtige, mit der Welt bekannte Vater trug Sorge, daß Wolfgang sich mit allem ausrüste, was den Erfolg einer Kunstreise sichern konnte.

Unter diesen Concerten, welche sich der Form und Behandlung nach im Wesentlichen den Violinconcerten anschließen, ist besonders das letzte vom Januar 1777 (271 K.) durch Freiheit der Form, bedeutende Anlage und leidenschaftlichen Ausdruck bemerkenswerth. In diesen Eigenschaften zeigt es sich dem großen Divertimento in B dur (287 K.) nahe verwandt, welches derselben Zeit angehört. Gleich der Eingang ist überraschend, in den das Klavier schon in den ersten Tacten eingreift, was für den entschlossenen Charakter dieses Satzes sehr bezeichnend ist. Nicht minder eigenthümlich wird dann das eigentliche Solo eingeleitet, indem das Klavier in die letzte allmählich verklingende Schlußphrase des Tuttisatzes mit einem mehrere Tacte währenden Triller einfällt, aus welchem das Motiv hervorgeht; dieselbe Wendung ist nachher auch zum Schluß des ersten Satzes benutzt worden. Der Mittelsatz ist zwar als Andantino bezeichnet, hat aber den Ausdruck eines tief erregten, schmerzlichen Gefühls, wodurch es auch motivirt wird, daß die Cantilene wiederholt einen recitativartigen Charakter annimmt — in einer schönen Steigerung greift auch die Geige imitirend ein — und am Ende vollkommen recitativisch abschließt[60]. Das letzte Rondo (Presto), in seiner anhaltenden raschen Bewegung eine tüchtige Aufgabe für ausdauernde Geläufigkeit der Finger, hat einen ungleich bedeutenderen Charakter als den Schlußsätzen gewöhnlich ist. Eine lange, ausgeschriebene Cadenz führt die Wiederkehr des Thema's herbei; zum zweitenmal leitet sie nicht ins Thema über, sondern in ein Menuetto Cantabile, welches mit Begleitung des Orchesters festgehalten und variirt wird, mehr und mehr den Charakter einer freien Phantasie annimmt und zuletzt durch eine neue Cadenz ins Thema übergehet, welches zu einem glänzenden Schlusse geführt wird.

59 Doch nennt Dreßler in seiner 1777 erschienenen Theaterschule (S. 46) „die Hrn. Mozart und Schröder, zwey außerordentliche Genies, Musici, Klavierspieler und Compositeurs der Deutschen", deren Verdienste auch das Ausland kenne.

60 Jedermann wird sich dabei an den Schluß des Adagio in Beethovens C dur Concert erinnern, wie ja auch dem Eingang seines Es dur Concerts ein ähnlicher Gedanke wie dem Mozartschen zu Grunde liegt.

Eine Steigerung der Solokräfte begegnet uns auch hier in dem im Februar 1776 geschriebenen Concert für drei Klaviere in F dur (242 K.), auf einem vom Vater zierlich geschriebenen Titelblatt dedicato al incomparabile merito di S. Exc. la Sgra. Cont. Lodron, nata Cont. d'Arco et delle sue figlie le Sgre. Cont. Aloisia e Giuseppa. Eine contrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der drei Soloinstrumente, wie wir sie in den Bach'schen Concerten finden, darf man hier nicht erwarten; aber es giebt sich eine große Geschicklichkeit und ein feiner Sinn kund für die Klangwirkungen, welche durch die verschiedenen Combinationen der Instrumente, durch Verdoppelungen, Verstärkung der Melodie oder des Basses, durch die Lage der Begleitung, auch durch das Abwechseln der Instrumente hervorgebracht wird. Im ersten Satz ist am meisten darauf gesehen, daß alle drei Klaviere in ziemlich gleicher und jedes in eigenthümlicher Weise zusammenwirken, obgleich auch hier schon das dritte Klavier den beiden andern gegenüber nicht ganz ebenbürtig erscheint; noch mehr aber tritt es in den beiden letzten Sätzen zurück, wo es mehr und mehr auf die Rolle der Begleitung angewiesen wird, so daß es im Finale sich auch nicht mehr an den Cadenzen betheiligt. Mozart konnte daher ohne allzuviel aufzugeben dies Concert auch für zwei Klaviere bearbeiten; die so geänderten Solostimmen sind von seiner Hand geschrieben noch vorhanden. Der Charakter des Concerts ist lebhaft und heiter; das Ganze ist mit einem, hier sehr wohl angebrachten leichten Humor behandelt, der seinen Spaß darin findet, die drei Spieler in Bewegung zu setzen, und dadurch diese wie die Zuhörer zu unterhalten. Mozart scheint selbst Freude an diesem Concert gehabt zu haben und berichtet seinem Vater mit einiger Genugthuung, daß es ihm gelungen sei sowohl in Augsburg (24. Oct. 1777) als in Mannheim (24. März 1778) dasselbe zur Aufführung zu bringen.

Die Betheiligung des Orchesters bei diesem Concert ist eine durchaus selbständige. Auch hier sind die Partien der Tutti und des Accompagnements nicht so geschieden, daß das Orchester in jenen herrscht, in diesen dient; Orchester und Klavier fördern und tragen einander gegenseitig und erst durch ihr Zusammenwirken kommt das Kunstwerk zu Stande.

Die Hauptforderungen, welche Mozart an den Klavierspieler stellt, sind leicht zu fassen. Vor Allem ist es einfacher und gesangreicher Vortrag der Melodie, Klarheit und Nettigkeit der Verzierungen — welche, durch die Beschaffenheit der damaligen Klaviere bedingt, häufiger waren, aber den wesentlichen Charakter der Melodie erkennen lassen mußten —,

Fertigkeit und Ausdauer in laufenden Paſſagen und im Triller. Viele Aufgaben der Technik, welche ſchon die nächſte Zeit ſtellte, z. B. Octaven- Terzen- Sextengänge kommen noch gar nicht, oder mäßig vor. Beſchränkt iſt auch der Gebrauch der linken Hand; Geläufigkeit wird ihr vorherrſchend nur in Begleitungsfiguren, ſelten in eigentlichen Paſſagen zugemuthet, dagegen wohl Selbſtändigkeit in Vortrag eigner Melodie. — Was der Componiſt mit dieſen Mitteln einer noch beſchränkten Technik zu leiſten vermochte, liegt uns klar erkennbar vor; das Leben, welches der Virtuos ſeinen Werken durch die Genialität der Ausführung zu verleihen vermochte, läßt ſich durch keine Betrachtung über ſeine techniſchen Mittel wieder hervorrufen.

15.

Eintritt ins Leben.

Wir haben, indem wir dem Entwickelungsgang unſeres jungen Meiſters nachgingen, die lange vielverzweigte Bahn ſeiner Studien mit ihm durchmeſſen; verſuchen wir nun in einem raſchen Ueberblick die Hauptzüge zuſammenzufaſſen.

Als ein Jüngling von einundzwanzig Jahren ſtand er nicht allein als Virtuos auf drei Inſtrumenten, dem Klavier, der Orgel und der Violine, den erſten Meiſtern ſeiner Zeit ebenbürtig da, ſondern er überbot durch ſeine Leiſtungen als Componiſt auf den verſchiedenſten Gebieten beiweitem das was er als ausübender Künſtler leiſtete. Vergegenwärtigen wir uns, daß er für das Theater in der opera seria und buffa, für die Kirche in verſchiedenen Zweigen und Richtungen, für das Concert in allen Gattungen der Inſtrumentalmuſik für Orcheſter, für Blas- und Saiteninſtrumente, für das Soloſpiel mit Erfolg thätig geweſen war, daß bereits gegen dreihundert Compoſitionen von dieſer Thätigkeit Zeugniß ablegten, ſo erſtaunt man über die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Production, wie über die Beharrlichkeit ſeines Fleißes und den Ernſt ſeiner Studien. Nie ſehen wir ihn aufs Gerathewohl zugreifen und wieder liegen laſſen, vom Zufall getrieben verſuchen und nachgeben ehe das Ziel erreicht iſt; überall iſt bewußtes Wollen, ſichere Stetigkeit im Arbeiten und im Fortſchreiten. Kein geringes Verdienſt um dieſe glückliche Entwickelung hat die planmäßige, von ebenſoviel Ernſt und Pflichttreue als Einſicht und Liebe getragene Erziehung

des Vaters, welche ſchädliche Einflüſſe von dem leicht erregbaren Sinn des Sohnes abwehrte, ſeine ganze Kraft auf die künſtleriſche Ausbildung concentrirte und ihn ſtetig auf dem Wege der rechten Erkenntniß erhielt. Allein der größere Antheil fällt der wunderbaren Organiſation Mozarts zu. Seine Natur war eine ſo echt künſtleriſche, daß ſein ganzes inneres Leben den Keim zu muſikaliſcher Geſtaltung in ſich trug, daß die Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks für ihn die nothwendigen und natürlichen waren um dieſes innere Leben auszuſprechen. So ſehr die außerordentliche Fähigkeit, mit welcher er ſich derſelben in einem Alter bemächtigt hatte, in dem man gewöhnlich ſich der Formen des Denkens mittelſt der ſprachlichen Darſtellung zu bemeiſtern anfängt, eine Anticipation gewöhnlichen Menſchen gegenüber iſt, ſo erſcheint doch in dem Entwickelungsgange dieſer ſo organiſirten Natur nichts verfrüht, übereilt oder verſchoben. Von einem unmittelbaren Gefühl geleitet nimmt er ſtets nur das an, was auf dieſem Standpunkt ſeinem Weſen gemäß iſt, nimmt dieſes ganz in ſich auf und gewinnt dadurch die Feſtigkeit, den nächſten Schritt ebenſo ſicher zu thun. Wir ſehen, wie er von allen Seiten her der Form Herr zu werden befliſſen iſt, und wie ihm dies Schritt vor Schritt mehr und mehr gelingt. Allein von Anfang an erſtrebt er nicht allein eine äußerliche Fertigkeit und Gewandtheit, um ſie hinterher anzuwenden, er ſucht nach dem nothwendigen Ausdruck für das was ihn innerlich bewegt und zu produciren zwingt. Daher findet ſich auch von ſeinen früheſten Arbeiten an kein Widerſpruch zwiſchen Form und Gehalt; darin offenbart ſich ſeine wahrhaft künſtleriſche Natur, daß er von Jugend auf aus einem Mittelpunkt heraus ſchafft, aus dem, wie aus einem Keim, alle Glieder hervorwachſen. Daher entſteht immer ein Ganzes, anfangs dem Weſen und der Behandlung nach noch unbedeutend, aber ſchon ein Ganzes, abgerundet und abgeſchloſſen in beſtimmt ausgeſprochener künſtleriſcher Geſtalt. Die Völker, welche eine Kunſt ſelbſtändig erzeugt und ausgebildet haben, ſehen wir durch äußere Verhältniſſe bald begünſtigt bald gehemmt, Jahrhunderte lang ringen und ſtreben, bis ſie hier ſtoßweiſe, dort in leiſen Uebergängen aller Mittel und Formen der Kunſtübung ſich bemächtigt haben, ſo daß dieſe, ſobald auch das geiſtige und gemüthliche Leben des Volks frei geworden iſt und angeregt zu künſtleriſchen Thaten, dem Meiſter ſich willig fügen, der mit dem geiſtigen und techniſchen Erbtheil ſeiner Väter frei ſchaltend, in der Darſtellung des Schönen die höchſte Aufgabe der Kunſt zu löſen vermag. Dieſen wunderbar herrlichen Anblick der organiſchen Ausbildung einer begabten Künſtlernatur, der

Alles zum Beſten dienen muß, die, indem ſie abwirft was nur vorübergehenden Zwecken diente, um ſo kräftiger emporwächst — dieſen Anblick gewährt uns der Entwickelungsgang Mozarts. Feſten Schritts geht er vorwärts ohne je aus dem Gleichgewichte zu kommen; der Schnelligkeit, mit welcher er auffaßt was ihn fördern kann, entſpricht die Sicherheit, mit welcher er es ſich aneignet. So gelingt es ihm ſich der äußeren Bedingungen der Kunſtübung von allen Seiten her vollſtändig und ſicher zu bemächtigen ohne ſeine ſchöpferiſche Kraft in ihrer eigenſten Individualität zu beeinträchtigen; in keinem Moment ſind die formale Bildung und die Production einander fremd oder gar feindſelig geworden, die innere Kraft erlahmt nicht durch die ſtetige Anſtrengung, ſondern ſie erſtarkt. Mit dem Menſchen wächst der Künſtler; je lebendiger und je freier die Seele ſich regt, um ſo bedeutender und größer werden die künſtleriſchen Formen; je tiefer die Empfindung, je mächtiger die Leidenſchaft im Buſen ſpricht, um ſo mehr erfüllen und beſeelen ſie auch das muſikaliſche Kunſtwerk.

Das iſt der größte Erfolg einer künſtleriſchen Jugendbildung, daß ſie die Mittel der Kunſt in ihrem vollen Umfange dem Manne zu freier Herrſchaft übergebe. Was durch Schule, durch Disciplin zu erlangen war, das hatte Mozart in Salzburg errungen; er mußte heraus aus dieſen engen Verhältniſſen, mußte auf ſich ſelbſt ſtehen und Freiheit und Selbſtändigkeit im Kampfe bewähren: den Mann und den Künſtler mußte das Leben bilden.

Die Verhältniſſe, unter welchen Mozart in Salzburg lebte, entſprachen dem, was er bedeutete und leiſtete, weder in ſeiner Stellung als Künſtler, noch im geſelligen Verkehr, er konnte dort, ſeitdem er ſeiner Selbſtändigkeit ſich bewußt wurde, nicht glücklich oder zufrieden ſein. Was ihm das Leben dort allein erträglich machte, war das geſunde Familienleben, in welchem von früher Kindheit an ſeine gemüthliche und ſittliche Exiſtenz mit feſten Wurzeln gegründet war. Die herzliche, in einer langen Ehe ſtets befeſtigte Zuneigung der Eltern zu einander und zu den Kindern, die ſtrenge Zucht eines auf kirchlicher Religioſität und bewußter Sittlichkeit beruhenden, in echt bürgerlicher Beſchränkung geordneten Hausſtandes bildeten die gute Luft, in welcher Mozart herangewachſen war. „Nach Gott kommt gleich der Papa", das war der Wahlſpruch des Knaben und des Erwachſenen, es war der Grundſatz des ganzen Hauſes und Leopold Mozart verdiente, wie wir ſahen und ſehen werden, dieſes Vertrauen in vollem Maaß. Denn hingebendes Vertrauen, nicht ſcheue Furcht war es, welche Frau und

Kinder zu ihm hegten, und Offenheit und Wahrheit gaben den Grundton des Verkehrs in der Familie an. So wie Eltern und Kinder, waren auch die Geschwister einander herzlich zugethan; die gleiche Richtung ihres Talents, weit entfernt, Spannung und Eifersucht hervorzurufen, führte sie nur näher zusammen, und die Schwester sah den glänzenden Erfolgen des jüngern Bruders mit ebenso neidloser Freude zu, als sie seine Neckereien gleichmüthig ertrug, da sie seiner herzlichen Theilnahme in großen und kleinen Freuden und Nöthen gewiß sein konnte. Dieses treue Zusammenleben der Familie, an welchem alle Hausgenossen, auch die Mägde[1], sogar die Hausthiere[2], zu ihrem Theil ein Recht erhielten, wurde um so viel fester und inniger, da äußere wie innere Verhältnisse den Kreis desselben eng begrenzten.

Zunächst war es der pflichtgetreue Ernst des Vaters, der von seinen Kindern angestrengte Arbeit und regelmäßigen Fleiß unnachsichtig forderte, wie er ihnen darin mit einem musterhaften Beispiel voranging. Er sah die Leistungen des Künstlers nicht bloß als ein heiteres Spiel glücklicher Stunden, als einen seligen Rausch schwärmerischer Begeisterung an, sondern als die reife Frucht unablässiger Arbeit, unermüdeten Fortschreitens in sittlicher und künstlerischer Selbsterkenntniß. In dem außerordentlichen Genie seines Sohnes, in der bewundernswerthen Leichtigkeit, mit welcher dieser sich aneignete was zu lernen war, und das Gelernte zu eigener Production frei verwandte, erkannte er nicht den Freibrief für ein bequemes sich Gehenlassen, sondern die strenge Pflicht, Alles anzuwenden, was zu seiner Ausbildung irgend ersprießlich sein könnte. Von Jugend auf gewöhnte er die Kinder an Arbeit, und setzte Alles daran, daß sie auch in den äußeren Verhältnissen keinerlei Entschuldigungen finden könnten, sich an müßige Stunden zu gewöhnen; „die Gewohnheit", sagte er, „ist ein eisern Pfad" (S. 49). Er gab daher außer den Verpflichtungen, welche sein Amt ihm auferlegte, alle Beschäftigungen auf, welche ihn seinen Kindern entzogen, namentlich allen Unterricht, obgleich er sich bei sehr beschränkten Umständen dadurch eine wesentliche Einnahmequelle entzog, die durch den

1 In den Briefen, die auf der Reise nach Hause geschrieben sind, werden Grüße und Glückwünsche zum Namenstag an die Mägde nie vergessen. Als später die Rückkehr Wolfgangs von der Pariser Reise bevorsteht, läßt ihm die Thereserl wiederholt melden, wie viel Kapaunen sie schon für ihn angekauft habe.

2 Außer dem Canarivogel, an den Wolfgang auf seinen Reisen sich wiederholt erinnert (Beil. V, 15. 54), ist es besonders der Hund Bimperl, von dessen Befinden und Benehmen detaillirter Bericht erstattet wird, und dem Mutter und Sohn Grüße und Busserln schicken.

Ertrag der ersten Kunstreisen gewiß nur vorübergehend ersetzt werden konnte. Allein er setzte ein so festes Vertrauen auf die Zukunft Wolfgangs, er hatte dieses Ziel so sicher und klar ins Auge gefaßt, daß er um dasselbe zu erreichen sich in keiner Weise beirren ließ. Er hatte mit seinem Sohn auch keine Noth; Wolfgang war ihm kindlich ergeben, von Natur lenksam und hatte einen brennenden Eifer für seine Kunst, so daß es nicht nöthig war, ihn zum fleißigen Studiren anzuhalten; wie denn auch der Vater seine Thätigkeit und Arbeitsamkeit oft rühmt. Darin aber werden wir den wohlthätigen Einfluß des Vaters zu erkennen haben, der ja zu pädagogischer Einsicht auch das Verständniß für die künstlerische Ausbildung mitbrachte, daß Wolfgang nicht — wie es der Jugend um so mehr eigen zu sein pflegt, je talentvoller und lebhafter sie ist — augenblicklichen Anregungen einseitig sich hingab und dadurch unnütz Zeit verlor, sondern in stetiger und folgerichtiger Ausbildung aller Kräfte gerade auf das Ziel zuschritt. Schon die große Anzahl seiner Compositionen auf den verschiedensten Gebieten seit dem Jahre 1770 giebt uns von seiner Arbeitsamkeit keine geringe Vorstellung; und doch muß man sich sagen, daß diese Leistungen nur möglich waren auf der Grundlage und im Zusammenhang fortgesetzter Studien und Uebungen, von welchen unmittelbar gar Nichts zum Vorschein kam. Der Vater hielt darauf, daß Wolfgang seine Compositionen, sowie auch Musterstücke anderer Componisten, auf feines Notenpapier in länglichem Quartformat, sauber ins Reine schrieb. Eine lange Reihe solcher gleichmäßiger Hefte in einem graublauen Umschlag, mit Compositionen jeder Gattung von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln versehen, sind der sprechendste Ausdruck für den emsigen Fleiß und für das Behagen an Ordnung und Zierlichkeit, zu welchem Wolfgang durch seinen Vater erzogen war.

Dazu kommen die fortgesetzten Uebungen im Technischen des Orgel-, Klavier- und Violinspiels, die ihn zum Virtuosen machten, ferner die Beschäftigungen in der Kirche und bei Hofe, ungerechnet die nicht seltenen Veranlassungen in Privatcirkeln zu spielen, endlich die Unterrichtsstunden, welche er zu ertheilen hatte — in der That, man begreift kaum, woher er die Zeit nahm, da doch sein Tag auch nur vier und zwanzig Stunden hatte. Gewiß war es allein die anomale Verbindung des außerordentlichsten Genies mit der planmäßigsten Ordnung und Thätigkeit, welche so anomale Resultate möglich machte. Uebrigens war der Vater zu einsichtig und gebildet, um mit der ausschließlich musikalischen Ausbildung des Sohnes Alles gethan zu glauben. Er sorgte

dafür, daß er in Sprachen Uebung und Gewandtheit erhielt; Lateinisch hatte er bereits in früher Jugend gelernt (S. 60 f.), auch war ihm einige Kenntniß desselben schon als Kirchencomponisten unentbehrlich, weshalb ihn der Vater ermahnt (15. Oct. 1777), unterwegs das lateinische Gebetbuch zu gebrauchen. Französisch und Italiänisch war ihm auf seinen Reisen geläufig geworden und der Vater sorgte mit Eifer dafür, ihn in der Kenntniß derselben zu erhalten. Auch sonst wurde keine Gelegenheit versäumt, sich „in anderen nützlichen Wissenschaften in etwas umzusehen", wie Leopold schreibt (18. Dec. 1777), „um durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden". Leider erfahren wir nicht, welche Lectüre Wolfgang geboten wurde und was ihn besonders anzog. Charakteristisch ist es, daß der Vater beide Kinder anhielt, jeden Abend in einem Tagebuch kurze Rechenschaft über das abzulegen, was sie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um sie auch dadurch zur Aufmerksamkeit auf sich und ihr Leben anzuleiten.

Da der Vater sehr wohl erkannte, daß überreizte Treibhauspflanzen keine Dauer haben, so hielt er in der Anspannung der Kräfte seines Sohnes vorsichtig Maaß und war darauf bedacht, durch angemessene Zerstreuung und Aufheiterung seinen Körper gesund und seinen Sinn frisch zu erhalten. Auch suchte er ihm im geselligen Verkehr mit Menschen aller Art Sicherheit und Unbefangenheit zu geben, womit es ihm bei Wolfgangs liebenswürdiger Gemüthsanlage ungleich besser gelang, als mit dem Bemühen, ihm Vorsicht und Zurückhaltung einzuflößen, welche auch nach bitteren Lebenserfahrungen ihm stets fremd geblieben sind. Fühlte sich aber der Vater bei solchen Bestrebungen auch durch die Salzburger Verhältnisse in jeder Weise gehemmt und beschränkt: eins konnte ihm nicht verkümmert werden, die wunderbare Schönheit der Natur. Zwar wird derselben nirgends Erwähnung gethan, aber in der Regel fangen ja die Bewohner schöner Gegenden erst dann von ihnen zu reden an, wenn Fremde ihnen dazu Veranlassung geben. Allein ausgesprochen, mit klarem Bewußtsein empfunden oder nicht, der Einfluß einer so herrlichen und reichen Gegend auf eine für die Empfindung des Schönen fein und zart organisirte Seele kann nicht ausbleiben, und das Glück, unter solchen Eindrücken der umgebenden Natur die Jugend zu verbringen, ist nicht geringer zu schätzen als irgend eine jener günstigen Fügungen, welche die noch schlummernden Seelenkräfte durch hellen Sonnenschein und milde Wärme zum Leben erwecken.

Deſto ſchwerer war es, die Vorzüge zu erringen, welche allein ein freier Verkehr mit gebildeten und kunſtliebenden Menſchen darbieten konnte. An ſolchen fehlte es freilich damals in Salzburg nicht völlig, allein ſie fanden ſich faſt ausſchließlich nur unter dem hohen Adel. Zwei Grafen Firmian, Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei (S. 109), werden als Männer von lebhaftem Intereſſe und Verſtändniß für Wiſſenſchaft und Kunſt gerühmt. Schon auf der Univerſität hatten ſie jene literariſche Geſellſchaft geſtiftet, welche zwar ihrer freien wiſſenſchaftlichen Richtung wegen ſtark angefochten, doch nicht ohne Einfluß blieb[3]. Der eine, Vigilius Maria, welcher Domprobſt war, beſaß eine ausgeſuchte Bibliothek und war heimiſch in der franzöſiſchen, italiäniſchen, engliſchen und deutſchen Literatur; der andere, Franz Lactantius, Oberſthofmeiſter des Erzbiſchofs, war ein Kenner der Malerei und ſelbſt im Beſitz einer trefflichen Gemäldeſammlung. Von Muſik aber ſcheint er keine Einſicht gehabt zu haben, denn obgleich er Wolfgang herzlich zugethan war, ſo ſchreibt dieſer doch ſeinem Vater (9. Juli 1778), daß aus der Salzburger Muſik nicht eher etwas werden könne, bis ſie ganz dem Kapellmeiſter untergeben ſei, ſo daß der Oberſthofmeiſter nichts mehr darin zu ſagen habe. „Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeiſter abgeben, aber ein Kapellmeiſter wohl einen Cavalier". Der Domherr Graf Anton Wilibald Wolfegg hatte weite Reiſen gemacht, um Manufacturen und Induſtrie kennen zu lernen, und namentlich die Baukunſt gründlich ſtudirt; der Oberſtallmeiſter Graf Leopold Joſeph Küenburg war ein Mann von Geiſt und umfaſſender Beleſenheit; der Biſchof von Chiemſee, Graf Ferdinand von Zeil, durch Verſtand und Bildung gleich ausgezeichnet wie durch edlen Charakter[4]. Wir erfahren, daß alle dieſe Männer Mozart wohlgeneigt waren; auch der Oberſtkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Oberſthofmarſchall Graf Nicolaus Sebaſtian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron gehörten zu ſeinen Gönnern. Er erhielt in ihren Häuſern Zutritt, durfte in ihren Geſellſchaften ſich hören laſſen und den Töchtern Unterricht geben, alte und junge Damen wandten dem ausgezeichneten Virtuoſen eine gnädige Attention zu; von Mailand (17. Febr. 1770) ließ Wolfgang Ihro Excellenz der

3 J. Mayr Die ehem. Univ. Salzburg S. 12 f.

4 Man vergleiche die Charakteriſtik dieſer Männer bei K. R[isbeck] Briefe eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland 1784 I S. 155 f., und über Graf Zeil [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzſtiftes Salzburg S. 40.

Gräfin Arco die Hände unterthänigst küssen und für den geschickten Kuß danken, der ihm viel angenehmer als viele junge Busserl sei; allein der Unterschied des Standes, die persönlichen Verhältnisse ließen es zu keinem geselligen Verkehr kommen, der den Menschen und Künstler wesentlich hätte fördern können. Denn mit dem Verständniß für Kunst war es in diesen Kreisen nicht weit her; Wolfgang lobt (2. Oct. 1777) den Grafen Salern in München als einen wirklichen Kenner, „er sagt allezeit bravo, wo andere Cavaliers eine Prise Taback nehmen — sich schneuzen, räuspern — oder einen Discours anfangen".

Der kleine, oder, wie er dort hieß, „wilde" Adel, der in einer Reihe „Edler" zahlreich vertreten war, lebte meist ohne Vermögen nur von den zahllosen kleinen Hofämtern, deren seit langen Jahren nicht verbessertes Einkommen ihnen nicht gestattete standesgemäß zu leben; sie pflegten sich durch Titelsucht und Adelsstolz zu entschädigen, wiewohl es auch unter ihnen nicht an einzelnen gebildeten Familien fehlte[5]. Mit einigen derselben, und namentlich mit den jüngeren Mitgliedern derselben, finden wir Wolfgang in näherem Umgang, meistens aber erscheint dieser als ein oberflächlicher Verkehr unter jungen Leuten, der ohne tieferen Grund und nachhaltigen Einfluß in reiferen Jahren still zurücktritt. So finden wir als einen Jugendfreund Wolfgangs und unglücklichen Anbeter seiner Schwester Marianne Herrn v. Mölk erwähnt (Beil. V, 3. 24), den Sohn des Hofkanzlers, der aber in München sich über die Aufführung der Oper so verwunderte und verkreuzigte, daß Mozarts sich seiner schämten, weil Jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hatte[6]. Besser gefiel ihm, wenigstens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er sagen läßt, er freue sich darauf, wieder von ihr ein Präsent, wie für die letzten Menuetts zu bekommen; sie wisse schon welches (Beil. V, 42). Daß es überhaupt nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Inclinationen fehlte, sehen wir aus den geheimnißvollen Andeutungen, welche Wolfgang seiner Schwester macht (Beil. V, 40. 41. 50. 51. 52. 65. 66), sie möge ja — sie wisse schon wen — besuchen, zärtlich grüßen u. s. w. Als er im Jahr 1772 nach Italien ging, war einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge, eine Tochter des Dr. Barisani seine Herzenskönigin. Als andere Jugendfreunde lernen wir

5 K. R[isbeck] Briefe I S. 156 f. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 256 f.

6 Beil. V, 67. Wolfgang wußte auch von einem Salzburger, der Paris nicht recht hatte sehen können, weil die Häuser da zu hoch wären (Beil. V, 46).

Herrn v. Hefner, wohl einen Sohn des Stadtsyndicus Frz. Fr. v. Hefner[7], und v. Aman kennen, zu dem er als Knabe eine große Zuneigung hatte, welche ebenfalls in reiferen Jahren nicht Bestand hatte[8], und Joach. v. Schiedenhofen, über den sich Mozart ereiferte, weil er eine Geldheirath gemacht habe[9]. Dieser führte in seiner Jugend ein „Diarium über seine eigenen Verrichtungen", aus dem mir Herr v. Schallhammer Auszüge, die Jahre 1774 bis 1777 betreffend, mitgetheilt hat, in welchen alle Besuche der Mozartschen Familie notirt sind. Man sieht daraus, daß Mozarts mit den Familien des Hofkriegsraths Joh. Ernst v. Antrettern, des Consistorial- späteren Hofraths Joach. v. Schiedenhofen auf Stumm, des Hofraths Franz und des Consistorialraths Alb. v. Mölk, des Leib- und Hofmedicus Silv. Barisani, des Truchseß v. Chiesole und mit den Gilowskys von Urazowa — außer dem Hofrath war ein Kammerfourier und ein Hofchirurgus des Namens da —, einen ziemlich lebhaften Verkehr unterhielten. Man besuchte sich gegenseitig nachmittags oder abends einige Stunden, wobei wohl ein Spiel gemacht oder musicirt wurde. Auch regelmäßige Unterhaltungen werden erwähnt, außer dem gleich zu nennenden Bölzlschießen ein Spielclub; Akademien und Redouten besuchte man gemeinsam.

Der Umgang mit Familien aus dem Bürgerstande, auf welchen Mozarts sich durch ihre eigene Stellung angewiesen sahen, und der an einem Ort, wo sie viele Jahre heimisch waren, nicht ausbleiben konnte, war gewiß mehr für eine leibliche Erholung in müssigen Stunden als für geistige Ausbildung geeignet; einzelne gelegentliche Aeußerungen über den Ton der Unterhaltung in Salzburg erwecken nicht eben ein günstiges Vorurtheil[10]. Unter den Personen, mit welchen wir sie im Verkehr finden, tritt namentlich der uns schon bekannte Kaufmann Hagenauer, ihr langjähriger Hauswirth, hervor. Aus den vertrauten Briefen, welche L. Mozart auf den ersten Reisen an ihn rich-

7 Beil. V, 39. 52. 64.

8 Beil. V, 9.

9 Beil. V, 7. 15. 24.

10 Seiner Schwester schrieb Wolfgang (Beil. V, 54) von Mailand, er habe eine neue Sprache gelernt, sie sei etwas kindisch, aber gut für Salzburg. Später schrieb er an Bullinger (7. Aug. 1778), er könne unmöglich in Salzburg vergnügt leben, wo gar kein Umgang zu haben sei, und an seinen Vater (8. Jan. 1779): „Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich".

tete, können wir entnehmen, daß er nicht nur Mozarts aufrichtig zugethan und ihnen mit Rath und That beizustehen stets bereit war, sondern daß er auch Bildung und Interesse, die über seinen nächsten Beruf hinausgingen, gehabt haben muß. Seine Frau war nach einigen Andeutungen L. Mozarts zu schließen, einigermaßen bigott und unterhielt einen lebhaften Verkehr mit Geistlichen. Der genaueste Hausfreund aber, der das Vertrauen der Kinder und des Vaters in gleichem Maaße besaß, war Jos. Bullinger, ein Geistlicher, der in München im Jesuiterseminarium seine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hause des Grafen Arco Instructor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartschen Hause „allemal eine Hauptperson"; in den Briefen, welche Wolfgang nach Salzburg schreibt, läßt er nicht allein seinen „besten Freund Bullinger" stets grüßen, er setzt voraus, daß sie diesem mitgetheilt werden, wendet sich mitunter an ihn und bittet, wichtige Geheimnisse Niemand als die Nannerl und Bullinger wissen zu lassen. Nachdem die Mutter in Paris gestorben ist, richtet Wolfgang an ihn die Bitte, seinem Vater die Trauerbotschaft auf schonende Weise mitzutheilen, was er mit so viel Klugheit als Theilnahme ausführt; und als Wolfgang dann den schweren Entschluß fassen muß, wieder nach Salzburg zurückzukehren, so ist es Freund Bullinger, gegen den er sein gepreßtes Herz ausschüttet (7. Aug. 1778). Mit gleicher Liebe ist dieser auch seinem Wolfgang zugethan. Da auf seiner Rückreise von Paris lange Zeit keine Nachricht von ihm einlief, beichtete und communicirte der Vater sammt der Schwester und bat Gott inständig um die Erhaltung des Sohnes, für den „der beste Bullinger täglich in der heil. Messe betete" (19. Oct. 1778). Auch der Vater hatte Ursache, zu rühmen, daß Bullinger sein bester und wahrer Freund sei, von dem er „so viel Höflichkeit und Güte genossen habe", und der ihn, als er während Wolfgangs Reise in große Verlegenheit gerieth, durch ein verhältnißmäßig nicht unbedeutendes Darlehen unterstützte. Er schenkte ihm daher auch das vollste Vertrauen, theilte ihm Alles mit, was Wolfgang anging, und berieth mit ihm, was zu thun sei. Man kannte auch in Salzburg dies nahe Verhältniß sehr wohl, und als man darauf dachte, Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, suchte man, wie L. Mozart berichtet (11. Juni 1778), Bullinger als Unterhändler zu gewinnen. Auch an Sinn für Musik scheint es ihm nicht gefehlt zu haben; wenigstens finden wir ihn als Theilnehmer einer Privatmusik, welche alle Sonntag um 11 Uhr Statt hatte, und Wolfgang bittet ihn nach seiner Abreise (11. Oct. 1777) „eine auctoritätische Anrede zu halten und ihn

den Mitgliedern der Akademie zu empfehlen". Sehr gern verkehrte der Kreis der Mozartſchen Bekannten bei dem Oekonomieinſpector des St. Peterſtifts, Mayer, und Mozart erinnerte ſich ſpäter oft der fröhlichen Stunden, welche er dort zugebracht hatte.

Es fehlte in dem vergnügungsſüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbiſchofs Hieronymus, der auch in Beziehung auf öffentliche Luſtbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als ſein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[11]. „Der Landesherr" — ſo charakteriſirte man die Salzburger Zuſtände — „geht auf die Jagd und in die Kirche; die nächſten um ihn gehen in die Kirche und auf die Jagd; die auf dieſe dem Range nach folgen eſſen, trinken und beten; und die ganze untere Klaſſe betet, trinkt und ißt. Die beiden letzteren Klaſſen lieben öffentlich und die beiden erſteren verſtohlen, alle leben der Sinnlichkeit." Im Rathhaus ward im Jahre 1775 ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern erbaut, wo im Faſching regelmäßig Maskenbälle unter der Regie des Magiſtrats, auch ſonſt Concerte, Geſellſchaften und Spiele ſtatt fanden. Mozart, der gern tanzte und Poſſen trieb, pflegte ſich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein andermal als Friſeurjunge Alle unterhalten habe.

Die beliebteſte Unterhaltung war auch hier das Schauſpiel; die Hofkammer erbaute dafür am rechten Ufer der Salzach ein eigenes Haus, und im Winter pflegten die Münchner oder auch wandernde, mitunter franzöſiſche, Schauſpielergeſellſchaften ſich einzufinden[12], dazu kamen Schlittenfahrten (Beil. V, 3) und Aſſembleen. Im Sommer bot die Umgegend mancherlei Vergnügungsorte, nachdem war der etwa eine Stunde entfernte fürſtliche Park Hellbronn ein vielbeſuchter Platz[13]. Die Theilnahme an ſolchen Vergnügungen war für Mozarts etwas Seltenes. Wenn auch der Vater ſeinem Sohne (12. Febr. 1778) ſchreiben konnte: „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verſchafft und zu allem ehrlichen und wohlanſtändigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit geholfen habe", ſo verſagte ihm ſchon ſeine beſchränkte Lage den häufigen Genuß derſelben. Machte ihm doch die zunehmende Theuerung, welche er dem verkehrten Syſtem der Regierung nicht mit Unrecht zuſchrieb[14],

11 Literar. Anekd. auf e. Reiſe durch Deutſchland (Frkf. 1790) S. 228 ff. K. R[isbeck] Briefe I S. 159. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 157.

12 K. R[isbeck] Briefe I S. 157. [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 157.

13 K. R[isbeck] Briefe I S. 159.

14 Näheres hierüber giebt [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 28 ff.

immer mehr eine ſtrenge Ordnung und verſtändige Sparſamkeit zur Pflicht. Dieſe Verhältniſſe legte er ſeinem Sohne (16. Febr. 1778) klar vor:

Ich habe ſeit Eurer Geburt und auch ſchon vorhero, ſeitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß ſauer genug werden laſſen um nach und nach einer Frau und ſieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichen gewiſſen Einkommen Unterhalt zu verſchaffen, Kindbetten, Todfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unköſten, wenn Du ſie überlegſt, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindeſten Vergnügen angewendet, ſondern ohne ſonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Speculation und ſauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hofnung es ſicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide ſeiner Zeit auf Eure Verſorgung Rechnung machen könntet, ſondern auch mir ein geruhiges Alter zu verſchaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenſchaft geben zu können, ohne fernere Sorge nur für mein Seelenheil ſorgen und mit Ruhe meinem Todt entgegenſehen zu können.

Aber er war mit Verſtand ſparſam. „Nimm Dir nichts Schlechtes" ſchreibt er ſeiner Frau (26. Oct. 1771) „man macht keine Erſparung, wenn man etwas Schlechtes kauft". Wie einfach die Lebensweiſe, wie beſcheiden die Vergnügungen in dieſem Hauſe waren, davon giebt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, welche in dem ganzen Kreiſe mit einer gewiſſen Wichtigkeit als eine Hauptluſtbarkeit behandelt wird, das ſogenannte Bölzelſchießen. Eine Anzahl genauerer Bekannten hatten ſich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, welche jeden Sonntag ſich abwechſelnd bei den verſchiedenen Familien verſammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung eine Scheibe zu liefern und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlaſſung. Man ſetzte ſeinen Ehrgeiz darin die Scheibe mit irgend einer Darſtellung zu ſchmücken, welche ſich auf die kleinen Vorfälle und die Eigenſchaften der Theilnehmenden bezog. Verſe mußten dieſelbe erläutern, und die ſalzburgiſche Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Beſtgebers". Nach dieſer Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Windbüchſe geſchoſſen, mäßige Einſätze bildeten eine Geſellſchaftskaſſe, aus der von Zeit zu Zeit Feſtivitäten beſtritten wurden. Es läßt ſich begreifen, daß durch längere Gewohnheit ſich ein heiterer, ſcherzhafter Verkehr bildete, der die Theilnehmer in lebhaftem Intereſſe eng verband. Als ein charakteriſtiſcher Zug für den Ton, der bei ſolchen Späßen für erlaubt galt, mag folgendes Beiſpiel dienen, das Leopold ſeinem Sohn

erzählt (11. Nov. 1780). Eine Theilnehmerin, die Gilowsky-Katherl — die übrigens als ein Mädchen, das sich gern den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt — hatte das Malheur bei hellem Tag „beim Kerschbaumergewölb über eine Staffel zu fallen" und dabei in eine sehr unerwünschte Positur zu gerathen. In dieser wurde sie nun mit entsprechenden Versen auf die Scheibe gebracht, und zugleich den Scherzen und den Schüssen der Gesellschaft rücksichtslos Preis gegeben. Im Briefwechsel der Familie wird das Bölzelschießen nie vergessen, besonders unterhaltende Scheibengemälde werden mitgetheilt und, da die Abwesenden Mitglieder bleiben und ihren Stellvertreter erhalten, über Gewinn und Verlust die Kreuzerrechnung sorgfältig geführt. Noch von Wien aus schreibt Mozart seiner Schwester (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl sein? Ich bitte solemniter die Gesundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Best-Geben trifft, so bitte es mir zu schreiben, ich will eine Scheibe malen lassen".

Unter diesen Umständen hätte Wolfgang die Aufmunterung, deren er bedurfte um mit Lust und Befriedigung unausgesetzt zu arbeiten, nur noch im Verkehr mit seinen Fachgenossen und in der Anerkennung und Belohnung seiner Leistungen suchen können. Allein, waren die Verhältnisse in Salzburg nach anderen Seiten nicht günstig, so wurden sie in dieser Beziehung allmählich unerträglich. Einzelne der Musiker, wie der treue Schachtner, welche frei von Neid waren und Bildung und Strebsamkeit genug besaßen um den Verkehr im Mozart'schen Hause seinem wahren Werthe nach zu würdigen, schlossen sich eng an die Familie an und hielten treu zu derselben. Allein mit der Mehrzahl der Musiker war, auch wenn sie wie Mich. Haydn und Adlgasser als Künstler alle Anerkennung verdienten, doch aus mancherlei Gründen kein eigentlicher Umgang zu pflegen[15]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zustände rühmte L. Mozart von dem Mannheimer Orchester (19. Juli 1763) es seien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder Säufer noch Spieler, noch liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Productionen hoch zu schätzen sind". Dieselbe Betrachtung stellte dort später Wolfgang an und schrieb seinem Vater (Paris 9. Juli 1778), wie dort unter Cannabichs Leitung Alles ernsthaft betrieben werde, die größte Subordination herrsche und jeder

15 Vgl. S. 237 ff.

anständig lebe; ganz anders als in Salzburg. „Das ist auch eine von den Hauptursachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß sich ja ihrer schämen; dann ist auch die Musique nicht beliebt und in keinem Ansehen". Man kann begreifen, daß die Familie Mozart Menschen von geringer Bildung und untergeordneter Gesinnung vielfachen Anstoß gab. Der wunderbar begabte Knabe mit seiner kindlichen Offenheit und treuherzigen Anhänglichkeit war ihnen unterhaltend gewesen, der heranwachsende Jüngling wurde ihnen durch seine Leistungen eine drückende Last, deren Gewicht die Beweise glänzender Anerkennung, welche ihm im Auslande zu Theil wurden, nicht verminderten. Dazu konnte ihnen die Zurückhaltung der Mozart'schen Familie, ihre Ansprüche auf feinere Bildung und wohl auch das gelegentliche Geltendmachen derselben leicht als beleidigend erscheinen; und wenn sich bei der Vorsicht des Vaters und der Gutmüthigkeit der Mutter auch erwarten läßt, daß die Sorge für ein anständiges und schickliches Vernehmen mit den Fachgenossen nicht außer Acht gelassen wurde, so ist doch unverkennbar Neigung zur Kritik, die sich bald in spaßhaftem Ton, bald in Sarkasmen ausspricht, allen Mozarts eigen. Wenn man nach den zahlreichen Aeußerungen in den Briefen auf den mündlichen Verkehr schließen darf — und Wolfgangs Sache war vorsichtige Zurückhaltung gewiß nicht —, so mochte man sich in Salzburg vor der Mozartschen Zunge wohl etwas scheuen.

Die übelste Stellung ergab sich den Italiänern gegenüber, welche im Dienste des Erzbischofs standen. Fast in ganz Deutschland glaubte man bis dahin für den Glanz der Kapellen nur durch Berufung von italiänischen Componisten und Virtuosen wirksam sorgen zu können. Als Wolfgang seinem Vater von München aus schrieb (29. Sept. 1777): „Da haben wirs! Die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus!" antwortete ihm der Vater zum Trost (4. Oct. 1777): „Der Paroxismus für die Italiäner geht eben nicht mehr gar weit und schließt sich fast mit München; das ist der übertriebene Paroxismus. Denn in Mannheim ist schon Alles deutsch, ein Paar Castraten ausgenommen. In Trier bei Sr. Königl. Hoheit dem Churfürsten Prinz Clemens von Sachsen ist nur der Maestro Sales, das Uebrige ist deutsch; in Mainz wohin später Righini berufen wurde, ist Alles deutsch; in Würzburg nur der Sgr. Fracassini, ein Violinist und jetzt glaube ich Concertmeister oder Kapellmeister, und das wegen seiner deutschen Frau, einer Sängerin und Würzburgerin. Bei

allen kleineren protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche". In Stuttgart war allerdings 1768 die Oper und Kapelle reducirt und die bedeutendsten Mitglieder entlassen, aber Sinn und Geschmack wie der größte Theil des Personals blieb italiänisch[16]; in Bonn befanden sich bei der Hofmusik unter Leitung von Lucchesi manche Italiäner[17]. Von Norddeutschland spricht L. Mozart nicht, weil es außer Wolfgangs Reiseplan lag. Die natürliche Folge waren unausgesetzte Reibungen zwischen den deutschen Musikern, die sich zurückgesetzt und verachtet sahen, und den Italiänern, welche ihnen ihre Ueberlegenheit mit dem größten Uebermuth fühlbar machten[18]. Mehrfache Intriguen in Folge der Mißgunst gegen einen deutschen Componisten hatte Mozart nicht allein bei seinen Opern in Mailand wiederholt (S. 129 ff. 141) und vielleicht auch in München (S. 147 ff.) erfahren, sondern auch in in Salzburg hatte er darunter zu leiden. Erzbischof Hieronymus, der Alles gering schätzte was in Salzburg einheimisch war, wiewohl er manches inländische Fabrikat theuer bezahlte, wenn es einen fremden Stempel trug[19], zog um seine Kapelle zu verbessern Italiäner herbei, weil der Kapelle der Vorwurf gemacht wurde, „ihre Execution sei mehr rauh und rauschend als delicat und im besten Geschmack"[20]. Da der Kapellmeister Lolli nicht mehr tüchtig war, wurde 1772 Fischietti (S. 237) neben ihm berufen; eine Kränkung für L. Mozart, der auf diese Stelle gegründete Ansprüche hatte, da er für den galt; welcher die Musik auf einen trefflichen Fuß gestellt habe[21]. Als Solisten wurden Brunetti für die Geige, Ferrari für das Violoncell, Ferlendi für die Oboe, später auch der Castrat Ceccarelli angestellt. Diese Italiäner wurden nicht allein viel besser als die einheimischen Künstler bezahlt, die „welschen Esel", wie M. Haydn sie nannte, erlaubten sich auch Ungebührlichkeiten und Ungezogenheiten, weil sie sich der Gunst des Erzbischofs sicher

16 Burney Reise II S. 77.

17 Burney Reise II S. 57. Vgl. Thayer Beethovens Leben I S. 60. 311 f.

18 Burney Reise III S. 275 f.: „Die Musiker fast einer jeden Stadt beneiden einer den andern und alle beneiden einmüthiglich die Italiäner, welche in ihr Land kommen. — Indessen muß man eingestehen, daß man den Italiänern liebkoset, schmeichelt, und oft zweimal soviel Gehalt bezahlt als selbst denen unter den Einheimischen, die größere Verdienste besitzen".

19 [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 233.

20 Burney (Reise III S. 260 ff.), nach dem Bericht eines Correspondenten, der für Mozart nicht übermäßig eingenommen war (S. 139).

21 Schubart Aesthetik S. 157. Koch-Sternfeld (a. a. O. S. 255): „Die Hofmusik zeichnete sich aus, soll aber die verhältnißmäßig besser bezahlte des Erzbischofs Sigmund nicht erreicht haben".

wußten, der freilich auch ſie gelegentlich hart behandelte[22]. Daß beide Mozarts die Kränkung ſchwer empfinden mußten Fremden, die in ihren Leiſtungen wie in ihrem Lebenswandel tief unter ihnen ſtanden, nachgeſetzt zu werden, während ſie doch wo es galt alle Arbeit thun mußten, das läßt ſich begreifen. Während von Compoſitionen Fiſchietti's wenig verlautet, war Wolfgang in der Oper wie in der Kirche thätig, wo es darauf ankam etwas Neues zu geben, für Sänger und Inſtrumentaliſten ſtets bereit zu componiren. So ſetzte ſich von früher Jugend an eine Abneigung gegen die Welſchen in Mozarts Gemüth feſt, welche zu verſtärken die Erfahrungen ſeines ſpäteren Lebens nur zu ſehr geeignet waren. Allein das künſtleriſche Element ſeiner Natur war zu ſtark und zu rein um dieſer perſönlichen Empfindung einen Einfluß auf die Auffaſſung und Beurtheilung der italiäniſchen Muſik ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach zu geſtatten; ſein Herz war ſo wohlwollend und gut, daß er dem Individuum gegenüber in der Regel ſeine Abneigung gegen die Nation überwand — nur in einzelnen Fällen ſehen wir ſie entſchieden hervortreten.

Man kann nach Allem ſchon annehmen, daß Mozarts, Vater und Sohn, bei Hofe nicht in ſonderlichen Gnaden ſtanden. Von den Beziehungen zum Erzbiſchof Sigismund iſt nichts Näheres bekannt; daß er mit der wiederholten längeren Abweſenheit L. Mozarts nicht eben ſehr zufrieden war, und dieſer ſich alle Mühe geben mußte ſeine Urlaubsüberſchreitungen zu rechtfertigen, läßt ſich begreifen[23]. Wolfgang gab er freilich ſchon vor dem Jahr 1770 eine Anſtellung und den Titel als Concertmeiſter (S. 98), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung der Serenata Ascanio in Alba ſaut L. Mozart es ſehr zweifelhaft ob der Erzbiſchof ſeines Sohnes gedenken werde, wenn ja eine Beſoldung erledigt werden ſollte (S. 133). Wir wiſſen auch nicht, ob die Beſoldung von 150 Gulden jährlich, welche er als Concertmeiſter bezog, ihm ſchon von Erzbiſchof Sigismund ertheilt worden iſt; wenigſtens iſt ſie bis 1777 von ſeinem Nachfolger nicht erhöhet worden, deſſen eigene Schweſter, die Gräfin Schönborn, wie Wolfgang ſchreibt (26. Sept. 1777) „absolument nicht glauben wollte, daß er monatlich 12 fl. 30 kr. ſeligen Angedenkens gehabt habe".

22 Meißner gehörte zu den Lieblingen des Erzbiſchofs, und auch ihm mußte der Oberſthofmeiſter, wie L. Mozart berichtet (6. Oct. 1777), ſagen als er eines Katarrhs wegen einigemal nicht geſungen hatte, er ſolle ſingen und die Kirchendienſte fleißiger verrichten, ſonſt werde man ihn wegjagen. „Das iſt die Belohnung der großen Favoriten!"

23 Vgl. S. 26. 42. 72 ff.

Unter Hieronymus gestaltete sich die Lage Mozarts immer ungünstiger. Hieronymus, der gegen den Wunsch der Salzburger zum Erzbischof gewählt worden war, konnte den Eindruck der ihm abgeneigten Stimmung, welche sich bei seinem Regierungsantritt deutlich ausgesprochen hatte, nie vergessen[24]. Er wußte, daß er in Salzburg nicht beliebt war, und legte es nicht darauf an beliebt zu werden, sondern ließ die Salzburger empfinden, daß er sie seinerseits geringschätzte[25]. Er war ein Mann von scharfem Verstand, aufgeklärt und einsichtig, der mit fester Hand in wesentlichen Punkten die Regierung des Landes wohlthätig reformirte, aber eigenwillig und karg, hart und rücksichtslos[26]. Das hatten besonders die Beamten zu empfinden, denen er selten seine Zufriedenheit bezeigte. Das gebieterische Er, dessen er sich selbst gegen seine Räthe, überhaupt gegen Alle die nicht vom höheren Adel waren, bediente, der aufregende Ton seiner Sprachweise hielten die meisten der vor ihn gerufenen Untergebenen in scheuer Entfernung. Auch sein Aeußeres — obgleich er von mittlerem schmächtigem Wuchs und kränklich blasser Gesichtsfarbe war — flößte durch den scharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke selten ganz geöffnet war, und den strengen Zug um den Mund ehrfurchtsvollen Respect ein[27]. Beide Mozarts ihm nicht beliebt zu machen mochten außer dem Umstande, daß sie Deutsche und Salzburger waren, noch verschiedene Ursachen zusammenwirken.

---

24 [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 44: „Als die Kunde Hieronymus! vom Balcon des Kapitelhauses herab dem harrenden Volke erscholl, wollte es seinen Sinnen nicht trauen; die Höhern des Landes verstummten. Als sich der feierliche Zug des Kapitels, den blassen, schwächlichen Neugewählten in seiner Mitte, in den Dom zum Tedeum bewegte, herrschte eine düstere Stille. Es war Jahrmarkt; ein Gassenjunge jauchzte durch das schauende in sich gekehrte Volk, als ihm ein fremder nebenstehender Kaufmann eine Ohrfeige mit den Worten gab: Bube, du jauchzest, da das Volk weint. — So unendlich viel liegt in der Meinung des Volkes einen Fürsten sein nennen zu können, und niemals hatte sich diese inniger ausgesprochen. Hieronymus empfand diesen Ausdruck tief; in der Zeit seines ganzen Lebens trat ihm dieses Bild zwischen sich und den Salzburgern; er erfuhr ähnliche im Innern der Familien stattgehabte Vorgänge und Aeußerungen, und manche Einladung nach Hof unterblieb für lange".

25 K. R[isbeck] Briefe eines reisenden Franzosen I S. 158: „In Rücksicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürsten nicht Gutes genug sagen, aber — sein Herz kenne ich nicht. Er weiß daß er den Salzburgern nicht sehr angenehm ist, und verachtet sie daher und verschließt sich".

26 Die folgende Charakteristik ist [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 312 f. entlehnt; an einzelnen Zügen zum Beleg wird es nicht fehlen.

27 „Ich getraute mir nicht recht zu widersprechen", schreibt Wolfgang seinem Vater (19. Febr. 1778) „weil ich schnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt".

Graf Ferdinand von Zeil, ſpäter Biſchof von Chiemſee, deſſen edelmüthigem Zurücktreten Hieronymus die Wahl zum Erzbiſchof verdankte[28], war einer der treueſten und wärmſten Gönner Mozarts, die an ihm mit gleicher Liebe und Verehrung wie ganz Salzburg hingen: das war nicht der Weg zu Hieronymus Gunſt. Die ſelbſtändige Haltung L. Mozarts, der allgemein geachtet ſeine Pflicht that und ohne unterthänigſte Schmeichelei ſeines Weges ging, die jugendlich unbefangene Rückſichtsloſigkeit Wolfgangs, der in übermüthiger Ausgelaſſenheit gelegentlich vergeſſen mochte, daß er als Mitglied der Kapelle im Hofkalender ſtand, waren dem Erzbiſchof Herausforderungen ſie ſeine fürſtliche Oberherrlichkeit um ſo herber fühlen zu laſſen. Dazu kam noch die Eigenheit, daß er ſich durch große wohlgebildete Geſtalten imponiren ließ, während er kleine, unanſehnliche Leute nicht achtete[29]; und Mozart mit ſeiner ſchmächtigen Figur, ſeinen noch nicht männlich ausgeprägten Geſichtszügen konnte von dieſer Seite her gar keinen Anſpruch auf die Achtung ſeines Fürſten machen. So glaubte ſich dieſer denn auch berufen und berechtigt Wolfgangs muſikaliſchen Leiſtungen ſeine Anerkennung zu verſagen. Was er componirte wurde heruntergemacht, und nicht in ſchonenden Ausdrücken[30]; er ſagte ihm, wie der Vater dem Padre Martini ſchrieb (22. Dec. 1777), daß er nichts von ſeiner Kunſt verſtehe und erſt nach Neapel ins Conſervatorium gehen müſſe, um dort etwas zu lernen. Das war für einen Akademiker von Bologna und Verona, für einen Mann, der in Italien als Virtuos und Componiſt Triumphe gefeiert hatte, eine ſtarke Zumuthung. Zwar hielt Mozart den Erzbiſchof nicht grade für einen ſachkundigen Beurtheiler; allein im Munde ſeines Fürſten erhielten ſolche Aeußerungen eine für ihn ſehr unerfreuliche Bedeutung. Denn in der That erkannte Hieronymus das Genie und die Leiſtungen Wolfgangs ſehr gut, er verfehlte auch nicht ihn mit Aufträgen zu beehren, ſo oft neue Compoſitionen nöthig waren, für welche er ihm nie einen Kreuzer bezahlte; auch ſeine Umgebung konnte ihn darüber, wenn es Noth that, eines Beſſeren belehren: er behandelte ihn aus Berechnung ſo ſchnöde. Je ſtärker er ſeinen jungen Concertmeiſter ſeine Geringſchätzung empfinden

28 [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 43.

29 [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 313.

30 Ironiſch ſchreibt Wolfgang ſeinem Vater aus Mannheim (4. Nov. 1777): „Ich habe ihm [Ramm] das Concert heute auf dem Pianoforte bei Cannabich vorgeſpielt, und obwohl man wußte, daß es von mir iſt, ſo gefiel es doch ſehr. Kein Menſch ſagte, daß es nicht gut geſetzt ſei; weil es die Leute hier nicht verſtehen — ſie ſollen nur den Erzbiſchof fragen, der wird ſie gleich auf den rechten Weg bringen".

ließ, um ſo weniger, meinte er, konnte dieſer es wagen für ſeine Leiſtungen einen höheren Gehalt als 150 Gulden in Anſpruch zu nehmen.

Solche fortdauernde Zurückſetzung und Mißhandlung empfanden Vater und Sohn, einer für den anderen. „Ich hoffe", ſchreibt Wolfgang (8. Nov. 1777), „daß Sie jetzt weniger Verdruß haben als da ich noch in Salzburg war; denn ich muß bekennen, daß ich die einzige Urſache war. Man ging mit mir ſchlecht um; ich verdiente es nicht; Sie nahmen natürlicherweis Antheil — — aber zu ſehr. Sehen Sie, das war auch die größte und wichtigſte Urſach, warum ich ſo von Salzburg wegeilte". Darauf antwortet ihm der Vater (17. Nov. 1777): „Du haſt wohl Recht, daß ich den größten Verdruß wegen der niederträchtigen Begegnung, die Du erdulden müſſen, empfunden habe; das war es, was mir das Herz abnagte, was mich nicht ſchlafen ließ, was mir immer in Gedanken lag und mich am Ende verzehren mußte. — Mein lieber Sohn, wenn Du glücklich biſt, ſo bin ich, ſo iſt Deine Mutter, ſo iſt Deine Schweſter, ſo ſind wir alle glücklich; und das hoffe ich von der Gnade Gottes und durch das Vertrauen, ſo ich in Deine vernünftige Aufführung ſetze". Der Vater, der von Anfang an ſah, daß Wolfgang in Salzburg keine würdige Stellung finden würde, war vergebens bemüht geweſen ſeinem Sohn eine Anſtellung an einem anderen Hofe zu verſchaffen, er mußte die äußerſte Vorſicht anwenden um nicht ſeinen Feinden in Salzburg die willkommene Gelegenheit zu bieten, ihm zu ſchaden oder ihn völlig aus dem Sattel zu heben. Daß er als Familienvater ſeine, wenngleich kümmerliche, doch geſicherte Stellung nicht aufgeben dürfe, war ihm völlig klar, und ſo ſuchte er die wachſende Ungeduld des Sohnes zu beſchwichtigen. Dieſer wünſchte, die ganze Familie ſollte auf einer großen Kunſtreiſe wie früher durch Concerte ſo lange ihre Exiſtenz gewinnen, bis ſich eine ſichere und beſſere Anſtellung irgendwo finden würde. Der erfahrene Vater aber wußte richtiger zu erwägen, wie er ihm ſpäter gründlich auseinanderſetzte (18. Dec. 1777), wie ſehr ſich ihre Verhältniſſe ſeit den Kinderjahren geändert hätten, wie ſchwer es halten würde auf dieſe Weiſe den Unterhalt für eine Familie zu gewinnen, wie unſicher die Ausſicht auf eine feſte Verſorgung ſei; er würdigte auch die Bedenklichkeiten und Gefahren eines herumziehenden Lebens nach Gebühr. Ebenſowenig konnte er ſich entſchließen den Sohn allein ziehen zu laſſen. Er kannte deſſen Unbeholfenheit in allem was das praktiſche Leben erforderte, beſonders auf der Reiſe, da er „mit den Geldſorten wenig bekannt war, vom Einpacken und derlei Nothwendigkeiten keinen Begriff hatte". Er ſah die Hinderniſſe voraus, welche

einem jungen Mann, „wenn er auch vom Himmel gefallen über alle Meister hinwegsähe“ Neid und Mißgunst in den Weg legen, sobald er sich auch durch hervorragendes Talent und bedeutende Leistungen eine Stellung in der Welt erwerben will. Vor allem fürchtete er die Natur seines Sohnes; er wußte, daß dieser durch seine arglose Offenheit und gutmüthige Hingebung ebensowohl als durch seine leicht erregte Reizbarkeit und Schlagfertigkeit mit Wort und Witz die wehrlose Beute für Jeden werden würde, der ihn gebrauchen oder ihm schaden wollte. Er ermahnte ihn später (16. Febr. 1778):

Mein Sohn! in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und jähe. Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Clavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warst selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talent und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren. Jetzt aber bist Du, wie mir scheint, zu voreilig jedem in spaßhaftem Ton auf die erste Herausforderung zu antworten — und das ist schon der erste Schritt zur Familiarität ꝛc., die man bey dieser Welt nicht viel suchen muß, wenn man seinen Respekt erhalten will. — Dein gutes Herz ist es, welches macht daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobet, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest; wo Du als ein Knab die übertriebene Bescheidenheit hattest gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte.

Er wußte auch, daß Wolfgang über seiner Kunst alles andere, zuerst seinen Vortheil und die besterwogenen Pläne für die Zukunft vergessen würde. Er zitterte vor den Gefahren, welche den lebhaften, erregbaren Jüngling um so mehr bedrohten, je unerfahrener er aus den engen Schranken der bürgerlichen Familie den Verlockungen der großen Welt entgegen trat. Er war daher fortdauernd bemüht ihn in der Geduld zu erhalten, er stellte ihm vor, wie er die Prüfungszeit in Salzburg zu seiner Ausbildung und als Vorbereitung auf eine Reise nützen müsse, die um so mehr Aussicht auf Erfolg haben werde, wenn er dem Alter wie der Bildung nach eine höhere Reise erlangt habe.

Indessen auch diese Geduld mußte ihre Grenzen finden. Seitdem Wolfgang Anfang 1775 die finta giardiniera in München aufgeführt hatte, war er nicht wieder von Salzburg fortgekommen; er mußte sich auf einer Reise als Componist und Virtuos wiederum zeigen, wenn er nicht in Vergessenheit gerathen wollte. Zu einer solchen Kunstreise hatte er sich durch beharrliche Studien und durch Solocompositionen vorbe-

reitet. Auch die zahlreichen Reinſchriften in den ſchon genannten kleinen Büchern waren zu dieſem Zweck veranſtaltet; ſie waren bequem zu verpacken und allenthalben zur Hand um ſie bei Aufführungen zu gebrauchen oder zum Verſchenken copiren zu laſſen. Nachdem ſo Alles gerüſtet war, reichten Vater und Sohn ein Geſuch beim Erzbiſchof um Urlaub zu einer Kunſtreiſe ein; es wurde, wie ein Antrag auf Gehalterhöhung, rundweg abgeſchlagen — wie der Erzbiſchof ſpäter erklärte, weil er es nicht leiden könne, „wenn man ſo ins Betteln herum reiſe". Nun war das Maaß gefüllt; Wolfgang bat um ſeinen Abſchied aus ſalzburgiſchen Dienſten, und der Erzbiſchof, ganz entrüſtet, daß man es wage ihm ſo den Stuhl vor die Thür zu ſchieben, gab ihm denſelben in den ungnädigſten Ausdrücken. Ja, man erwartete, daß ſein Zorn auch den Vater treffen würde und es hieß, er habe Befehl gegeben ihn aus der Reihe der Kapelliſten zu ſtreichen. Dies war allerdings nicht der Fall, mit einer ungnädigen Aeußerung wurde er in ſeinem Amt belaſſen.

Die Verabſchiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufſehen, ſelbſt Brunetti meinte, wie L. Mozart ſchreibt (9. Oct. 1777): Questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno. Auch in der nächſten Umgebung des Erzbiſchofs theilte man das allgemeine Bedauern. Der Oberſthofmeiſter Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, freuete ſich, wie L. Mozart erzählt (4. Oct. 1777), auf das Vergnügen, das ſein junger Freund an neugekauften Reitpferden haben würde, als er bei ſeiner Heimkehr zu ſeinem unausſprechlichen Verdruß die Hiſtorie erfuhr. Da er dem Erzbiſchof ſeine Aufwartung machte, ſagte dieſer zu ihm: „Nun haben wir eine Perſon weniger bei der Muſik". Er antwortete aber: „Ew. Hochfürſtl. Gnaden haben einen großen Virtuoſen verloren". — „Wie ſo?" — „Er iſt der größte Klavierſpieler, den ich in meinem Leben gehört habe; bei der Violine hat er Ew. Hochfürſtl. Gnaden gute Dienſte gethan und war ein recht guter Componiſt". Worauf der Erzbiſchof ſtill ſchwieg. Auch der Domherr Graf Joſeph Starhemberg geſtand ſpäter (29. Juni 1778), daß Mozarts Beſchwerden vollkommen begründet ſeien, und daß alle Fremde am ſalzburgiſchen Hof nur den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen ſei. Der Erzbiſchof ſelbſt, der recht gut wußte, was ihm Mozart werth ſei, war gewiß mit dieſer Wendung der Dinge unzufrieden.

Aber auch L. Mozart war dadurch in ſchwere Sorgen verſetzt; alle Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten einer ſolchen Reiſe drängten ſich ihm jetzt, wo ſie unter keineswegs günſtigen Umſtänden unternommen

werden mußte, mit verdoppelter Kraft auf. Allein sie war nun nicht mehr zu vermeiden; durch eine freiwillige, unerhörte Demüthigung vor dem Erzbischof das Bleiben Wolfgangs in seiner alten Stellung zu erkaufen erlaubte weder sein Stolz noch seine Klugheit. Es galt nun mit Einsicht und Energie die Umstände so zu benutzen, daß dem Erzbischof gegenüber die Ehre gewahrt und für Wolfgang eine gesicherte Stellung gewonnen werde. Die Reise mußte auf die größeren, namentlich die Residenzstädte gerichtet werden, wo Concerte die Kosten der Reise decken und Aufträge zu Compositionen einen vorläufigen Aufenthalt ermöglichen konnten, während dessen er sich durch seine Leistungen für eine definitive Anstellung zu empfehlen hatte. Nach diesem Gesichtspunkt entwarf der Vater den Reiseplan und ward nicht müde dem Sohn einzuprägen, daß sich einen Namen zu machen, Geld zu verdienen und eine sichere Anstellung zu gewinnen die einzigen Rücksichten seien, von denen er sich bei seiner Reise leiten lassen dürfte, denen namentlich persönliche Annehmlichkeit, gute Unterhaltung jederzeit nachstehen müßte. „Aufs Geldeinnehmen" schreibt er (15. Oct. 1777) „muß alle Bemühung gehen und aller Bedacht aufs Wenigausgeben, soviel es möglich ist; sonst kann man nicht mit Ehren reisen, ja sonst bleibt man gar sitzen und setzt sich in Schulden"; und etwas später (27. Nov. 1777): „Die Absicht der Reise, und zwar die nothwendige Absicht war, ist und muß seyn einen Dienst zu bekommen oder Geld zu erwerben". Durch seine ausgebreiteten Verbindungen und große Localkenntniß konnte er seinem Sohne fast allenthalben Zugang verschaffen oder den Weg bahnen, und sein Eifer wie seine Thätigkeit waren unermüdlich. Des Sohnes Aufgabe war es, Personen und Verhältnisse genau kennen zu lernen, von den Aussichten und Hülfsmitteln rasch sich Einsicht zu verschaffen und demgemäß Alles aufzubieten, um ans Ziel zu gelangen, oder ohne unnützen Zeitverlust den ungünstigen Ort zu verlassen. Allein Wolfgang fehlte nicht nur die Lebenserfahrung des Vaters, er besaß überhaupt den angeborenen Blick für praktische Verhältnisse nicht; er fühlte sich sicher in seiner Kunst, in der er lebte, und dachte, das Uebrige werde sich ja finden. Die Aussicht endlich aus dem verhaßten Salzburg ins Freie zu kommen ließ ihn wahrscheinlich auf die Ermahnungen seines Vaters noch weniger Acht geben. Das wußte auch der Vater recht gut und mochte ihn nicht allein reisen lassen; ihn selbst begleiten konnte er jetzt nicht, so faßte er den schweren Entschluß sich von seiner Frau zu trennen und sie dem Sohne mitzugeben.

Daß sie, schon als eine Frau, ihm nicht mit Rath und That zur

Seite ſtehen könne, wie er ſelbſt, ſah er wohl ein, auch entging ihm ſchwerlich, daß ſie bei großer Liebe für Wolfgang nicht die Energie und geiſtige Ueberlegenheit beſaß um ihn zu leiten. Allein ſie hatte Lebenserfahrung, ſie hatte namentlich Erfahrung im Reiſen, und ſo erwartete er, daß ſie der Unerfahrenheit und Sorgloſigkeit des Sohnes zu Hülfe kommen, das Rechnungsweſen beaufſichtigen und in den kleinen Angelegenheiten des täglichen Lebens ſtrenge Ordnung wie zu Hauſe halten werde; er machte ihr namentlich zur Pflicht genau aufzuſchreiben und Rechenſchaft abzulegen und den Mann von allen Vorkommniſſen rechtzeitig in Kenntniß zu ſetzen, damit er rathend und fördernd eingreifen könne. Allerdings befriedigte ſie hierin nicht völlig ſeine Erwartungen, theils weil ſie der Lebhaftigkeit des Sohnes nicht immer Widerſtand zu leiſten wußte, theils weil ſie eigener Bequemlichkeit nachgab, wiewohl ſie gelegentlich klagte vom Einpacken ſo erſchöpft zu ſein, daß ſie meinte, „ſie müſſe die Füße ins Maul ſchieben vor Müdigkeit“. Aber er war ihres Einfluſſes nach anderen Seiten hin gewiß, die ihm ſicherlich am meiſten am Herzen lagen. Die Gegenwart der Mutter war ihm eine Bürgſchaft, daß der ſorgſam erzogene, ihr kindlich ergebene Sohn Sorge für ſeine Geſundheit tragen würde. „Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang“, ſchreibt er ihm 28. Sept. 1777, „keinen Exceß zu machen, Du biſt an die gute Ordnung von Jugend auf gewöhnt, und Dich vor hitzigem Getränk zu hüten, denn Du weißt, daß Du gleich erhitzet biſt und die Kälte Dir lieber als die Wärme iſt, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt; die ſtarken Weine und vieles Weintrinken iſt Dir alſo ſchädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübniß Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande ſetzen könnteſt; von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen“. Der Sohn beruhigt ihn deshalb (2. Oct. 1777): „Ich iß wenig, trinke Waſſer und zuletzt zur Frucht ein Gläschen Wein“. Dann hoffte er ihn vor der Gefahr leichtſinniger Geſellſchaft oder gar ſittenloſen Umgangs durch die Gegenwart der Mutter ſicher zu ſtellen und hielt ihm in Beziehung auf die ſo nöthige Vorſicht im Verkehr ſein eigenes Beiſpiel vor (16. Febr. 1778):

Ich machte nur Bekanntſchaft und ſuchte nur die Freundſchaft mit Perſonen von höherem Stande — und auch unter dieſen nur mit geſtandenen Leuten und nicht mit jungen Burſchen, und wären ſie auch vom erſten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu beſuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger Andere, wenn's mir gelegen, zu beſuchen. Dann, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, ſo kann ich weg-

bleiben; im Gegentheile, kommen die Leute zu mir und ſind von ſchlechter Aufführung, ſo weiß ich nicht, wie ich ſie los werde; und oft eine mir ſonſt nicht unangenehme Perſon hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du biſt ein junger Menſch von 22 Jahren; hier iſt alſo keine Ernſthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burſchen, weſſen Standes er auch immer ſeyn mag — einen Aventurier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung ſeyn, abhalten könnte Deine Freundſchaft und Bekanntſchaft zu ſuchen, um Dich in ſeine Geſellſchaft und dann nach und nach in ſeine Abſichten zu ziehen. Man kommt ſo ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal ſprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur ſelbſt unſer Feind iſt, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller ſeiner Vernunft aufbietet, wird ſie alsdann umſonſt anſtrengen, ſich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das ſich meiſtens erſt mit dem Todt endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeutende Scherze, Schmeicheleyen, Späße ꝛc. anlauffen kann, darüber ſich die nach der Hand erwachende Vernunft ſchämt, magſt Du vielleicht ſelbſt ſchon ein wenig erfahren haben. Ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, ſondern auch als Deinen gewiſſeſten und ſicherſten Freund liebſt.

Die Trennung von der Frau war nicht das einzige Opfer, welches der Vater dem Wohlergehen des Sohnes brachte. Er ſah voraus, daß mit dem Gelderwerb ſchwerlich die Reiſekoſten immer gedeckt würden; er mußte ſich einrichten, nicht allein die Reiſenden auszurüſten, ſondern Summen bereit zu halten, um ſie nicht in Verlegenheit kommen zu laſſen. Eigenes Vermögen beſaß er nicht; was die früheren Reiſen etwa eingebracht hatten, war bei ihrer kärglichen Stellung darauf gegangen: er mußte Schulden machen, was dem gewiſſenhaften Mann ſehr ſchwer fiel, und die treuen Freunde Hagenauer und Bullinger halfen ihm bereitwillig aus. Nun ſchränkte er ſich nicht allein mit Nannerl, die ihm ſeine Haushaltung führte, aufs äußerſte ein, ſondern er unterzog ſich auch wieder „der gewiß ſauern Arbeit Lectionen zu geben“, obwohl dieſelben elend bezahlt wurden und „man ſich eine Bruſtkrankheit an Hals reden mußte“, um nur etwas einzunehmen. Ein Vater, der ſich um des Sohnes willen jedes Opfer auferlegte, konnte mit Recht von dieſem verlangen, daß er — nicht ihm volle Liebe beweiſen und als Künſtler ſich auszeichnen ſolle, denn dazu bedurfte es keines Antriebs, ſondern ſich zuſammennehmen, um den Anforderungen des praktiſchen Lebens zu genügen. „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang“, ſagt er (16. Febr. 1778) „nicht nur allein kein, auch nur das geringſte Mißtrauen, ſondern ich ſetze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen

und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine geſunde Vernunft, die Du gewiß haſt, wenn Du ſie hören willſt, und auf glückliche Umſtände an. Das letzte läßt ſich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirſt Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich und das bitte ich Dich". Wir dürfen uns nicht wundern, daß er den Sohn ernſthaft und ſelbſt ſtreng an ſeine Pflicht erinnerte, wenn dieſer ſich gehen ließ, anſtatt ſeine Natur zu bezwingen.

So war denn Alles erwogen und berathen, die nöthigen Mittel herbeigeſchafft, die Ausrüſtung beſorgt, und eine Chaiſe angeſchafft, welche für die beiden Reiſenden und ihr Gepäck, Kleidung und Muſikalien, paſſend war. Das war damals die einzige Art um anſtändig zu reiſen, und als einen Künſtler, der auf Achtung und ehrenvolle Behandlung auch durch ſein äußeres Auftreten Anſpruch machte, nicht als einen herumziehenden Muſikanten wollte Leopold Mozart ſeinen Sohn in die Welt treten laſſen.

16.

Künſtlerreiſe.

Am 23. September 1777 früh morgens fuhr Wolfgang mit ſeiner Mutter von Salzburg ab und ließ den Vater, der ſich ſehr unwohl befand, troſtlos zurück. „Nachdem Ihr abgereist", ſchreibt er (25. Sept. 1777), „ging ich ſehr matt über die Stiege und warf mich auf einen Seſſel nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben, mich bey unſerer Beurlaubung zurückzuhalten, um unſern Abſchied nicht ſchmerzlicher zu machen, und in dieſem Taumel vergaß ich, meinem Sohne den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenſter und gab ſolchen Euch Beiden nach, ſahe Euch aber nicht beym Thore hinausfahren und wir mußten glauben, Ihr wäret ſchon vorbey, weil ich vorher lange da ſaß, ohne auf etwas zu denken". Nannerl, die ganz erſtaunlich weinte und kaum zu tröſten war, wurde krank und erholte ſich erſt gegen Abend wieder, wo ſich beide durch eine Partie Piquet zu zerſtreuen ſuchten.

Wolfgang dagegen athmete frei auf, als er Salzburg im Rücken hatte; das Gefühl von dem jahrelangen Druck unwürdiger Verhältniſſe erlöſt zu ſein, half ihm auch über den ſchmerzlichen Abſchied von Vater und Schweſter hinweg. Wie er auf ſeinen früheren Reiſen nur die ermuthigenden und erhebenden Erfolge ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen

empfunden hatte, ohne von widerwärtigen Berührungen des gemeinen Lebens unmittelbar betroffen zu sein, so ging er auch jetzt mit arglosem Vertrauen in die Welt. Er ahnte nicht, daß er die ersten Schritte auf einer dornenvollen Laufbahn that, auf welcher er fortan Schwierigkeiten und Hindernisse, Leiden und Schmerzen aller Art zu überwinden haben sollte bis ans Ende.

Mit jugendlichem Sinn ließ er sich durch die kleinen Begegnisse ihrer Reise zerstreuen. Als er sich am Abend »undecima hora noctis« in Wasserburg hinsetzte, um dem Vater ihre glückliche Ankunft zu melden, konnte er ihm als die größte Merkwürdigkeit der Reise erzählen, daß sie eine Kuh gesehen hatten, welche „einseitig" war. Unterwegs begegnete ihnen ein dicker Herr, dessen „Sinfonie" Wolfgang gleich bekannt war und der diesen, den er vor einem Jahre bei der Musik in Mirabell gesehen hatte, auch wieder erkannte; bei ihm war ein Herr v. Unhold aus Memmingen und beide versprachen Complimente an den Papa und „die Schwester Canaglie" auszurichten. Er war glücklich in seiner Freiheit und fühlte sich in seiner Selbständigkeit.

Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott will es so haben, es wird noch Alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa wird wohl auf seyn und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Postilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen als die Mama. — Der Papa soll Achtung geben auf seine Gesundheit — und gedenken, daß der Mufti HC ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich seye.

Das nächste Ziel der Reise war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Versuchen dort keinen günstigen Erfolg; indessen mußte der Anlauf auch hier gemacht werden. Ausgerüstet mit den Diplomen der Akademien zu Bologna und Verona und den Zeugnissen des Padre Martini konnte sich Wolfgang vor dem Kurfürsten Maximilian als einen gründlich gebildeten Componisten ausweisen; es kam nur darauf an, daß einflußreiche Gönner ihm Gelegenheit verschafften, sich durch neue Leistungen zu bewähren.

Sie nahmen ihr Quartier bei dem von den früheren Reisen ihnen befreundeten unter dem Namen des gelehrten Wirthes bekannten Albert[1]. Wolfgangs erster Gang war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauspiele[2]. Dieser, von seiner Entlassung schon un-

1 Müller Abschied von der Bühne S. 215.
2 Rudhart Gesch. d. Oper zu München I S. 134 f.

terrichtet, nahm ihn freundlich auf und rieth ihm ſchnurgerade beim Kurfürſten Audienz zu ſuchen und, wenn ihm dies nicht gelänge, ſchriftlich ſich an denſelben zu wenden; er wußte ſehr wohl, daß es in München an einem tüchtigen Componiſten fehle.

Sein zweiter Beſuch galt dem Fürſtbiſchof von Chiemſee, Grafen Zeil, der in ſeiner diplomatiſchen Sendung noch immer in München anweſend war. Er ſprach ſich offen gegen denſelben über ſeine Lage aus und dieſer verſprach ihm, ſein Möglichſtes beim Kurfürſten und deſſen Gemahlin zu thun. Allein nach einigen Tagen ſagte ihm der Biſchof „mit aller Höflichkeit" (29. Sept. 1777): „Ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten. Ich habe bei der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Kurfürſten geſprochen. Er ſagte mir: jetzt iſt es noch zu früh, er ſoll gehen, nach Italien reiſen, ſich berühmt machen; ich verſage ihm nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh". Auch die Kurfürſtin hatte verſprochen, alles zu thun, aber ſie „ſchupfte die Achſeln" und zweifelte am Gelingen.

Dieſe ungünſtigen Ausſichten fanden ihre Beſtätigung, als Mozart, von dem einflußreichen Violoncelliſten Frz. Xav. Woſchitka (geb. 1730) eingeführt, ſich dem Kurfürſten bei Hofe vorſtellte, da dieſer im Begriff war, zur Jagd zu gehen. Er berichtet ſeinem Vater die Unterredung folgendermaßen (30. Sept. 1777):

Als der Churfürſt an mich herankam, ſo ſagte ich: Ew. Churfürſtl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigſt zu Füßen legen und meine Dienſte antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg, ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habts eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe um eine Reiſe gebeten, er hat ſie mir abgeſchlagen, mithin bin ich gezwungen dieſen Schritt zu machen, obwohlen ich ſchon lange im Sinne hatte wegzugehen, dann Salzburg iſt kein Ort für mich, ja ganz ſicher. — Mein Gott, ein junger Menſch! aber der Vatter iſt ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl., er legt ſich unterthänigſt ꝛc. Ich bin ſchon dreimal in Italien geweſen, habe drei Opern geſchrieben, bin Mitglied der Akademie von Bologna, habe müſſen eine Prob ausſtehen, ſo viele maestri 4 bis 5 Stund gearbeitet und geſchwitzt haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunſch iſt aber Ew. Churfürſtl. Durchlaucht zu dienen, der ſelbſt ein großer . . . — Ja, mein liebes Kind, es iſt keine Vacatur da. Mir iſt leid, wenn nur eine Vacatur da wäre. — Ich verſichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nichts; es iſt keine Vacatur da. — Dies ſagte er gehend; nun empfahl ich mich zu hohen Gnaden.

Da der Kurfürſt, wie L. Mozart wohl wußte, gebunden war, ohne

Vacatur Niemand aufzunehmen, war auf eine Anſtellung bei Hofe nicht zu rechnen, aber es ſchienen ſich andere Ausſichten auf eine einigermaßen geſicherte Lage in München zu eröffnen. Graf Seeau hatte allerdings Intereſſe dabei, einen ſo ausgezeichneten jungen Componiſten, von deſſen Fruchtbarkeit und Willfährigkeit er ſich gleich gute Dienſte verſprechen durfte, dort feſtzuhalten. Er war nicht allein Intendant, ſondern zum Theil auch Unternehmer des Theaters; der Kurfürſt beſoldete die Kapelle und das Ballett und gab einen jährlichen Zuſchuß von 9000 Gulden zu der Einnahme, welche Seeau zufiel. Dafür mußte er Oper und Schauſpiel unterhalten, er engagirte die Mitglieder beider Geſellſchaften, meiſtens geborne Münchner, die er für 8 bis 12 Gulden monatlich haben konnte[3]. Italiäniſche Oper wurde nur im Carneval und bei großen Hoffeſten — dann meiſt unentgeltlich — gegeben; neben dem Schauſpiel machte man auch mit deutſchen Opern einen Anfang d. h. mit Bearbeitungen italiäniſcher und franzöſiſcher, denn deutſche Originalopern hatte man dort nicht. Was für ein Erfolg war bei dem lebhaften Intereſſe des Publicums in München für das Theater zu erwarten, wenn ein Mann von Mozarts Talent ſich der deutſchen Oper widmete. Seeau fragte daher den Biſchof von Chiemſee, der mit ihm über Mozarts Lage ſich unterhielt, ob nicht Mozart ſo viel vom Hauſe habe, daß er mit ein wenig Beihülfe da bleiben könnte, er hätte Luſt ihn zu behalten; was dieſer bezweifelte. Graf Seeau wollte ſich am liebſten einen Antrag machen laſſen und ſchwieg vorläufig; Mozart konnte ihm aber wohl anmerken, daß ihm die Sache im Kopf herumging. Er ſelbſt war freilich gleich Feuer und Flamme bei dem Gedanken, daß es für ihn Opern zu componiren gebe. Er ſchildert den Eindruck, den ihm die Aufführung der deutſchen Oper und der Sängerin gemacht habe, ſeinem Vater auf das Lebhafteſte (2. Oct. 1777):

Die erſte Sängerin heißt Reiſerin, iſt eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein ſehr angenehmes Mädl, hübſch auf dem Theater: in der Nähe ſah ich ſie noch nicht. Sie iſt hier geboren. Wie ich ſie hörte, war es erſt das dritte Mal daß ſie agirte. Sie hat eine ſchöne Stimme, nicht ſtark, doch auch nicht ſchwach, ſehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeiſter iſt Valeſi, und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meiſter ſowohl das Singen als das Singenlehren verſteht. Wenn ſie ein paar Tacte aushält, ſo habe ich mich ſehr verwundert, wie ſchön ſie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller ſchlägt ſie noch langſam, und das freut mich recht, dann er wird nur deſto reiner und klarer, wenn ſie ihn

3 Müller Abſchied von der Bühne S. 219.

einmal geſchwinder machen will; geſchwind iſt er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freud mit ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; ſie ging ſchon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erſt um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiſerin mit meinem Fernglas, und ſie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich ſagte oft Brava, bravissima; dann ich dachte immer, daß ſie erſt das dritte Mal auf dem Theater iſt. Das Stück hieß das Fiſchermädchen [la pescatrice], eine nach der Muſik des Piccinni ſehr gute Ueberſetzung. Originalſtücke haben ſie noch nicht. Eine deutſche opera seria möchten ſie auch bald geben — — und man wünſchte, daß ich ſie componirte.

Unter den „wünſchenden Perſonen" befand ſich auch ein Profeſſor Huber, der Mozart ſchon während des letzten Aufenthalts in Wien (1773) bei Meßmers geſehen und gehört hatte und hier bei Albert, deſſen Gaſthaus er abends zu beſuchen pflegte, die Bekanntſchaft mit ihm erneuerte. Er war ein Vice-Intendant des Theaters, er hatte die Arbeit, wie Mozart ſich ausdrückt, „die Comödien, die man aufführen wollte, durchzuleſen, zu verbeſſern, zu verderben, hinzuzuthun, hinwegzuſetzen". Dieſe Correctur mochte nöthig ſein, da die Direction Alles aufführte, was eingeſchickt wurde, und ſogar verbunden war, alle Münchner Producte einzuſtudiren. Und da damals in München „faſt jeder Student und Offiziant an der Autorſucht krank lag, wurden ſie mit Wuſt überhäuft"[4]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig ſein, ob ein Talent von ſolcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

Andere theilten den Wunſch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Compliment: „Spektakel ſind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen ſo braven Componiſten dazu, wie Sie!" Dazu meint Wolfgang 2. Oct. 1777: „Das iſt freylich nur geredet — und reden läßt ſich viel — doch hat er niemals mit mir ſo geredet". Bei Graf Joſ. v. Salern, dem oberſten Director der Muſik und Oper (geb. 1718)[5], ſpielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf", dann die zwei Caſſationen (247. 287 K.) für die Gräfin Lodron und die Finalmuſik (250 K.) mit dem Rondo für Violine auf die letzt auswendig.

Sie können nicht glauben, was der Graf für eine Freude hatte: er verſteht doch die Muſik, denn er ſagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers

4 Müller Abſchied von der Bühne S. 219.
5 Rudhart Geſch. d. Oper zu München I S. 130.

eine Priſe Tabak nehmen, ſich ſchneuzen, räuspern, oder einen Discours anfangen. Ich ſagte ihm: ich wünſchte nur, daß der Churfürſt da wäre, ſo könnte er doch was hören — er weiß nichts von mir, er weiß nicht, was ich kann. Daß doch die Herren einem Jeden glauben und nichts unterſuchen wollen! ja, das iſt allezeit ſo. Ich laſſe es auf eine Probe ankommen; er ſoll alle Componiſten von München herkommen laſſen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Teutſchland, England und Spanien verſchreiben; ich traue mir mit einem Jeden zu ſchreiben. Ich erzählte ihm, was in Italien mit mir vorgegangen iſt; ich bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, dieſe Sache anzubringen. Er ſagte: ich bin der Wenigſte, aber was bey mir beſteht, von ganzem Herzen.

Auch mit den Muſikern hatte er Verkehr; Conſoli, der Sopraniſt, war ihnen ſchon beim Hineinfahren in die Stadt begegnet und ſuchte ihn hocherfreuet auf, ebenſo ſtellte ſich Freund Becke der Flötiſt ein. Zu einer kleinen Akademie, welche Albert bei ſich veranſtaltete — „auf dem elenden Clavier nota bene! auweh! auweh! auweh!“ — lud er auch einen Geiſtlichen, Dubreil, einen Schüler Tartini's ein, in der Meinung, er ſei ein guter Treffer und tüchtiger Spieler; allein er hatte ſich in ihm getäuſcht.

Wir machten gleich zuerſt die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war ſehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täcte fortzugeigen ohne Fehler; er fand keine Applicatur, mit die Sospirs[6] war er nicht gut Freund. Das Beſte war daß er ſehr höflich war und Quintetti gelobt hat, ſonſt — —. Dann ſpielte ich das Concert [für Clavier] in C, in B, in Es [238. 246. 271 K.] und das Trio [254 K.] von mir. Das war gar ſchön accompagnirt; im Adagio habe ich 6 Tact ſeine Rolle ſpielen müſſen. Zu guter letzt ſpielte ich die letzte Caſſation aus dem B von mir [287 K.], da ſchaucte Alles groß darein; ich ſpielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre (6. Oct. 1777).

Herr Albert, der an Wolfgang großes Intereſſe nahm und nicht bloß auf ſeine Unterhaltung bedacht war[7], that ihm einen Vorſchlag um für die nächſte Zeit ſeinen Aufenthalt dort möglich zu machen. Er verſprach ihm nämlich zehn gute Freunde zuſammenzubringen, von denen jeder monatlich 1 Ducaten ſpendiren ſollte, alſo jährlich 600 fl.; es würde leicht ſein vom Grafen Seeau Aufträge zu bekommen, daß er auf 800 fl. Einkommen ſicher rechnen könnte. „Wie gefällt dem Papa

6 Sospiri, die kleinen Pauſen, von der Viertelspauſe an.

7 Er veranſtaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmuſik von Blasinſtrumenten; ein andermal war dort im Hauſe „eine geiſtliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets — dann es war unter ſo viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf den Tact tanzte“.

dieſer Gedanke?“ ſchreibt Wolfgang hocherfreuet „iſt er nicht freundſchaftlich? iſt es nicht anzunehmen, wenn es allenfalls Ernſt würde?“ Es käme nur darauf an fürs erſte auszuhalten, verſicherte man ihm, im November gingen die Concerte an, die bis zum Mai fortdauerten, — alle Samſtag ſollte eins in Hrn. Alberts Saal gegeben werden — auch die Fremden kämen erſt noch an, und wenn er ſich nur jetzt hielte, würde dann eine Anſtellung gewiß nicht ausbleiben. Der Mutter erſchien dieſer Vorſchlag ebenfalls ſehr annehmlich, allein der Vater, als ein erfahrener Mann, hatte die größten Bedenken dabei (4. Oct. 1777).

Das Project von Herrn Albert zeigt in der That die größte Freundſchaft die man ſich vorſtellen kann; allein ſo möglich Dir es ſcheint 10 Perſonen zu finden, deren jede Dir monatlich einen Dukaten giebt, ſo unbegreiflich iſt mir dieſe Möglichkeit. Und wer könnten wohl dieſe Menſchenfreunde und Muſikfreunde ſeyn? und was für eine Verbindlichkeit und was für einen Dienſt werden ſie von Dir dafür fordern? — Kurz, ich ſehe nicht, wo dieſe 10 charmante Freunde herkommen ſollen. Dann würde Herr Albert ſolche jetzt vielleicht nicht gleich ſprechen können, vielleicht ſind einige davon außer der Stadt. Und wären es Kaufleute oder andere rechtſchaffene Perſonen, ſo wäre es mir lieber als Cavaliers. Denn es kommt doch immer darauf an, ob ſie ihr Wort dann auch halten, und wie lange. — Iſt nun dieſe Sache jetzt thunlich, gut! ſo iſt ſie anzunehmen; kann aber itzt die Sache nicht gleich zum Schluß kommen, ſo kannſt Du nicht herſitzen, das Geld verzehren und die Zeit verlieren, da in München bei allen Complimenten und Freundſchaftsbezeugungen kein Kreuzer Einnahme zu hoffen iſt.

Er hatte ganz recht, dieſe zehn charmanten Menſchen- und Muſikfreunde fanden ſich nicht, und Wolfgang mußte ſich mehr als einmal ſeine gutmüthige Leichtgläubigkeit an dergleichen „Strohfeuer, die geſchwind aufbrennen und mit einem Rauch endigen“, vorhalten laſſen.

Selbſt ohne eine ſolche Unterſtützung glaubte dieſer ſich fürs erſte — und darauf würde es allein ankommen — wohl in München halten zu können (2. Oct. 1777).

Für mich allein wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; dann vom Grafen Seeau wollte ich wenigſtens 300 fl. bekommen; für das Eſſen dürfte ich nicht ſorgen; dann ich wäre immer eingeladen, und wäre ich nicht eingeladen, ſo machte ſich Albert eine Freude, mich bey ſich zu Tiſch zu haben. Ich würde mit Graf Seeau den Contract ſo machen (Alles auf Einrathen meiner guten Freunde), alle Jahre 4 teutſche Opern, theils buffe, theils serie zu liefern. Da hätte ich von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, das iſt ſchon ſo der Brauch, das würde mir allein wenigſtens 500 fl. tragen, das wäre mit meinem Gehalte ſchon 800 fl., aber gewiß mehr; denn der Reiner, Comediant und Singer, nahm in ſeiner Sera

200 fl. ein, und ich bin hier sehr beliebt; und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe? — Und das würde durch mich gewiß geschehen; denn ich war schon voll Begierde, zu schreiben, als ich das teutsche Singspiel hörte.

Man sieht Mozart trauete sich etwas zu; vier deutsche Opern des Jahrs zu schreiben schien ihm keine große Sache zu sein, und dafür dünkte ihm dreihundert Gulden Jahrgehalt keine schlechte Bezahlung. Indessen Graf Seeau scheint zu vorsichtig gewesen zu sein, um auch nur soviel daran zu wenden. Ebensowenig billigte der Vater diesen Plan, der die ganze Rechnung auf ungewisse Einnahmen von zukünftigen Leistungen stellte und die Ehre Wolfgangs nicht wahren würde. „Daß Du allein in München leben könntest", schrieb er (6. Oct. 1777) „hat seine Richtigkeit; allein was würde Dir dieses für eine Ehre machen? wie würde der Erzbischof darüber spotten? Das kannst Du aller Orten, nicht nur in München. Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist gewiß noch keine Noth". So dachte auch die Schwester (5. Oct. 1777): „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebest ohne Dienst. Es ist Dir mehr Ehre, wenn Du einen Dienst, da Du da keinen bekommen hast, bey einem anderen großen Herrn suchest; Du wirst schon einen finden". Der Vater bestand daher darauf, daß sie München so bald als möglich verlassen sollten; „die schönen Worte, Lobsprüche und Bravissimo" ermahnt er (15. Oct. 1777) „zahlen weder Postmeister noch Wirthe; sobald man nichts gewinnen kann, muß man alsogleich weiter trachten". Die guten Freunde konnten auch in ihrer Abwesenheit ihren Einfluß verwenden um eine künftige Anstellung Wolfgangs vorzubereiten. Dieser beurlaubte sich daher beim Grafen Seeau, wie er seinem Vater erzählt (3. Oct. 1777).

Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sachen recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte in Italien reisen. Ich war 16 Monate in Italien, habe drey Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren ersehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist und mir etwa Unrecht gethan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Teutschland bleiben. Er verstand aber in München, und sagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich sagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur deßwegen gern vom Churfürsten Etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Composition bedienen können, und

zwar ohne allem Intereſſe. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er ruckte bey dieſen Worten gar die Schlafhaube.

Bei dieſer außerordentlichen Ehre hatte es auch ſein Bewenden. Allein eine andere Ausſicht eröffnete ſich Wolfgang noch während ſeines Aufenthalts in München, die ihn aufs lebhafteſte beſchäftigte. Misliweczeck, ſein Freund von Italien her (S. 125. 135), hatte in München zum Carneval die Oper Ezio[8] und in den Faſten ſein Oratorium Abraamo ed Isaaco mit erſtaunlichem Beifall aufgeführt; für den nächſten Carneval war er in Neapel engagirt und nur durch Krankheit in München zurückgehalten[9]. Er machte nun Wolfgang Ausſicht auf eine scrittura in Neapel und ſetzte ihm einen Brief an den Impreſario Don Gaetano Santoro auf. Mozart bei ſeiner „unausſprechlichen Begierde wieder einmal eine opera zu ſchreiben" ſchrieb ganz glücklich ſeinem Vater (10. Oct. 1777):

Ich habe doch im Carneval meine gewiſſen 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geſchrieben habe, ſo wird man mich überall ſuchen. Es giebt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling Sommer und Herbſt da und dort eine opera buffa, die man zur Uebung und um nicht müſſig zu gehen ſchreiben kann. Es iſt wahr, man bekommt nicht viel, aber doch etwas und man macht ſich dadurch mehr Ehre und Credit, als wenn man 100 Concerte in Teutſchland giebt und ich bin vergnügter, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Paſſion iſt. Nun, bekomme ich wo Dienſte oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, ſo recommandiren mich die scrittura viel und macht Aufſehen, und noch viel ſchätzbarer. Doch, ich rede nur ſo, ich rede wie es mir ums Herz iſt — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, ſo werde ich mich, obwohlen ungern, darein ergeben; dann ich darf nur von einer opera reden hören — — ſo bin ich ſchon ganz außer mir.

Der Papa war durchaus nicht dawider, meinte aber dieſe Angelegenheit müſſe man betreiben ohne den Hauptzweck der Reiſe aus den Augen zu verlieren; er ſetzte ſich deshalb mit Misliweczeck in Correſpondenz, glaubte indeß ſpäter (26. Jan. 1778) zu bemerken, daß dieſer ihm nur dann von der scrittura ſchreibe, die er nächſtens erwarte, wenn er Gefälligkeiten von ihm verlange. In der That wurde nichts aus dieſem Antrag.

---

8 Müller Abſchied von der Bühne S. 222 f.

9 Er hatte ſich dieſe Krankheit durch Ausſchweifungen zugezogen und L. Mozart ſeinem Sohne deshalb verboten ihn zu beſuchen. Allein Misliweczeck hatte ſich ſo angelegentlich nach ihm erkundigt, ſo dringend ſeinen Beſuch gewünſcht, daß Mozart nicht widerſtehen konnte und ihn im Garten des Herzogs-Spitals aufſuchte. Die Art wie er ſich bei ſeinem Vater entſchuldigt, ſein Mitleid über den unglück-

Ebenſowenig gelang es dem Bemühen des Vaters Wolfgang den Auftrag zu einer Oper für dem Himmelfahrtstag in Venedig zu verſchaffen; der Impreſario Michele dall' Agata (Beil. III F, 2) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

Am 11. October Mittags verließen die Reiſenden München und kamen Abends nach Augsburg. Den genauen Anweiſungen des Vaters gemäß (25. Sept. 1777) nahmen ſie im Lamb in der Kreuzgaſſe Quartier, „wo man Mittags die Perſon 30 Kr. bezahlt und ſchöne Zimmerl ſind, auch die anſehnlichſten Leute, Engländer, Franzoſen ꝛc. da einkehren". In der Familie des Oheims fanden ſie freundliche und herzliche Aufnahme und Wolfgang ſchloß mit deſſen munterer Tochter Marianne eine Freundſchaft, die ihn für den ungünſtigen Empfang ſchadlos halten mußte, der ihm von anderen Seiten her in der Vaterſtadt ſeines Vaters zu Theil wurde.

Dem beſtimmten Auftrag ſeines Vaters gemäß ließ er ſich ſogleich zu „Ihro Gnaden" dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, mit welchem L. Mozart von früheren Jahren her gut bekannt war. Wolfgang war aber wenig erbaut von dieſer Audienz, über welche er ſeinem Vater folgenden Bericht erſtattet:

Mein erſter Gang war zum Hrn. Stadtpfleger Longolabarro; mein Hr. Vetter, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Burger iſt, hat mich hin begleitet, und hatte die Ehre, oben im Vorhauſe wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erzſtadtpfleger heraus kommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich von Anfang die unterthänigſte Empfehlung vom Papa anszurichten. Er erinnerte ſich allergnädigſt auf Alles, und fragte mich: Wie iſt's dem Herrn immer gegangen? Ich ſagte gleich darauf: Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen ſeyn? — Er wurde hernach höflicher und ſagte Sie, und ich ſagte Euer Gnaden, wie ich es gleich vom Anfang gethan hatte. Er gab mir keinen Fried', ich mußte mit ihm hinauf zu ſeinem Schwiegerſohn (im zweyten Stock), und mein Hr. Vetter hatte die Ehre, undeſſen über eine Stiege im Pflez zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit allem Gewalt, ſonſt hätte ich mit der größten Höflichkeit Etwas geſagt. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des geſtarzten Hrn. Sohnes, und der langhalſigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau ſo beyläufig drey Viertelſtunden auf einem guten Clavicord von Stein zu ſpielen. Ich ſpielte Phantaſien und endlich Alles, was er hatte, prima vista, unter andern ſehr hübſche Stücke von einem gewiſſen Edlmann. Da war Alles in der größten Höflichkeit, und ich war auch ſehr höflich;

---

lichen Mann und ſeine Rührung über deſſen Freundſchaft ausſpricht, macht ſeinem guten Herzen und ſeiner Unſchuld gleiche Ehre.

denn meine Gewohnheit iſt, mit den Leuten ſo zu ſeyn, wie ſie ſind, ſo kömmt man am Beſten hinaus.

Dieſe Schilderung erinnerte den Vater an Wielands Abderiten, er ſuchte ſeinem Sohn den Reſpect der guten Augsburger vor ihrem „regierenden Schellenkönig" klar zu machen.

Der nächſte Gang war zu dem berühmten Orgel- und Klavierbauer Georg Andr. Stein (1728—1792). Der Vater — welcher ihn vorſichtig warnte, in Steins Gegenwart von ihrem von Friederici in Gera verfertigten Inſtrument zu reden — hatte den Einfall, Wolfgang ſolle ſich bei Stein unter fremdem Namen einführen und vorgeben, er komme aus Inſpruck und habe Commiſſion, Inſtrumente anzuſehen. So ein Spaß war ganz in Wolfgangs Sinne; er berichtet ſeinem Vater, wie derſelbe ausgegangen ſei. Während ſeines Beſuches beim Stadtpfleger hatte er geäußert, daß er nach dem Eſſen zum Stein gehen wolle.

Der junge Herr trug ſich alſo gleich ſelbſt an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für ſeine Güte, und verſprach nach Mittag um 2 Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Geſellſchaft ſeines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich ſieht. Obwohlen ich gebeten hatte, ſtill zu halten, wer ich ſey, ſo war Hr. von Langenmantel doch ſo unvorſichtig, und ſagte zum Hrn. Stein: Hier habe ich die Ehre Ihnen einen Virtuoſen auf dem Claviere aufzuführen, und ſchmutzte darzu. Ich proteſtirte gleich und ſagte, ich wäre nur ein unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München, von dem ich viele tauſend Complimente auszurichten habe. Er ſagte Nein mit dem Kopf — und endlich: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Hrn. Mozart vor meiner zu haben? — O nein, ſprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihm aber nicht Zeit, und ſagte: Was wollen Sie denn jetzt da den Brief leſen? machen Sie dafür auf, daß wir im Saal hinein können, ich bin ſo begierig, Ihre Pianofortes zu ſehen. — — Nu, meinetwegen. Es ſey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betriege mich nicht. Er machte auf. Ich lief gleich zum einen von den drey Clavieren, die im Zimmer ſtunden. Ich ſpielte; er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwieſen zu ſeyn; er las nur die Unterſchrift. O, ſchrie er und umarmte mich, er verkreuzigte ſich, machte Geſichter und war halt ſehr zufrieden.

Ebenſoſehr war Mozart mit den Steinſchen Pianofortes zufrieden, von deren Vorzügen er ſeinem Vater folgenden ins Einzelnſte gehenden Bericht abſtattet.

Ehe ich noch von Stein ſeiner Arbeit etwas geſehen habe, waren mir die Späthiſchen Claviere die liebſten, nun aber muß ich den Steiniſchen den Vorzug laſſen; denn ſie dämpfen noch viel beſſer, als die Regensbur-

ger. Wenn ich ſtark anſchlage, ich mag den Finger liegen laſſen oder aufheben, ſo iſt halt der Ton in dem Augenblicke vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, ſo wird der Ton immer gleich ſeyn, er wird nicht ſchebern, er wird nicht ſtärker, nicht ſchwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es iſt Alles gleich. Es iſt wahr, er giebt ſo ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber ſeine Mühe und Fleiß, die er anwendet, iſt nicht zu bezahlen. Seine Inſtrumente haben beſonders das vor andern eigen, daß ſie mit Auslöſung gemacht ſind, da giebt ſich der Hundertſte nicht damit ab; aber ohne Auslöſung iſt es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht ſchebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anſpielt, fallen in dem Augenblick, da ſie an die Saiten hinaufſpringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen laſſen, oder auslaſſen. Wenn er ein ſolch Clavier fertig hat, (wie er mir ſelbſt ſagte) ſo ſetzt er ſich erſt hin, und probirt allerley Paſſagen, Läufe und Sprünge, und ſchabt und arbeitet ſo lange, bis das Clavier Alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Muſique, und nicht ſeines Nutzens wegen allein, ſonſt würde er gleich fertig ſeyn. Er ſagt oft: Wenn ich nicht ſelbſt ein ſo paſſionirter Liebhaber der Muſic wäre, und nicht ſelbſt etwas Weniges auf dem Claviere könnte, ſo hätte ich gewiß ſchon längſt die Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt ein Liebhaber von Inſtrumenten, die den Spieler nicht anſetzen, und die dauerhaft ſind. Seine Claviere ſind auch wirklich von Dauer. Er ſteht gut davor, daß der Reſonanzboden nicht ſpringt. Wenn er einen Reſonanzboden zu einem Clavier fertig hat, ſo ſtellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufeln, damit er zerſpringt, und dann legt er Späne ein und leimt ſie hinein, damit er ſtark und recht feſt wird. Er iſt völlig froh, wenn er ſpringt; man iſt halt hernach verſichert, daß ihm nichts mehr geſchieht. Er ſchneidet gar oft ſelbſt hinein, und leimt ihn wieder zu, und befeſtigt ihn recht. Er hat drey ſolche Pianoforte fertig, ich habe erſt heute wieder darauf geſpielt. — — — Die Maſchine, wo man mit dem Knie drückt, iſt auch bey ihm beſſer gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, ſo geht es ſchon; und ſobald man das Knie nur ein wenig wegthut, ſo hört man nicht den mindeſten Nachklang.

Für ſein eigenes Spiel wußte er die erwähnten Inſtrumente trefflich zu nutzen. Durch dieſes wie durch ſein ſachverſtändiges Urtheil gewann er Steins Beifall und Zuſtimmung ſo ſehr, daß dieſer auch in Hinſicht auf die Ausbildung der Tochter ſeinem Rath folgte. Maria Anna Stein, geb. 1769, war das Wunderkind von Augsburg; im April 1776 hatte ſie auf der Patricierſtube ihr erſtes Concert auf dem Flügel zu Jedermanns Bewunderung geſpielt und vom Adel eine ſchöne Medaille erhalten[10]. Die Kritik, welche er über ihr Spiel an ſeinen Vater richtet (24. Oct. 1777), iſt etwas „ſchlimm", aber für ſeine Anſichten von dem, worauf es beim Klavierſpiel ankommt, ſo wichtig, daß

10 Schubart Teutſche Chronik 1776 S. 239. Fr. Nicolai Reiſe VIII S. 156 f.

ſie ganz mitgetheilt werden muß — das Andenken der trefflichen Frau Nannette Streicher wird durch die muthwillige Charakteriſtik des jungen Mozarts nicht gekränkt.

A propos wegen ſeinem Mädl. Wer ſie ſpielen ſieht und hört und nicht lachen muß, der muß ein Stein wie ihr Vater ſeyn. Es wird völlig gegen den Discant hinauf geſeſſen, und nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, ſich zu bewegen und Grimaſſen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geſchmutzt; wenn eine Sache zwey Mal kömmt, ſo wird ſie das zweyte Mal langſamer geſpielt; kommt ſelbe drey Mal, wieder langſamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Paſſage macht, und wie die Paſſage markirt wird, ſo muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiße ſchwer und ungeſchickt thun. Das Schönſte aber iſt, daß, wenn in einer Paſſage (die fortfließen ſoll wie Oel) nothwendiger Weiſe die Finger gewechſelt werden müſſen, ſo braucht's nicht viel Acht zu geben, ſondern wenn es Zeit iſt, ſo läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falſchen Ton zu erwiſchen, und das macht oft einen curioſen Effect. Ich ſchreibe dieſes nur, um dem Papa einen Begriff vom Clavierſpielen und Inſtruiren zu geben, damit der Papa ſeiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann. Herr Stein iſt völlig in ſeine Tochter vernarrt. Sie iſt 8thalb Jahre alt; ſie lernt nur noch Alles auswendig. Sie kann werden, ſie hat Genie; aber auf dieſe Art wird ſie nichts, ſie wird niemalen viel Geſchwindigkeit bekommen, weil ſie ſich völlig befleißt, die Hand ſchwer zu machen. Sie wird das Nothwendigſte und Härteſte und die Hauptſache in der Muſique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil ſie ſich von Jugend auf völlig befliſſen hat, nicht auf den Tact zu ſpielen. Herr Stein und ich haben gewiß zwey Stund mit einander über dieſen Punct geſprochen. Ich habe ihn aber ſchon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecke völlig vernarrt. Nun ſieht und hört er, daß ich mehr ſpiele als Beecke, daß ich keine Grimaſſen mache und doch ſo expressive ſpiele, daß noch Keiner, nach ſeinem Bekenntniſſe, ſeine Pianoforte ſo gut zu tractiren gewußt hat. Daß ich immer accurat im Tact bleibe, über das verwundern ſie ſich Alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können ſie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach[11].

Die Aeußerung über Beecke, der ja als einer der beſten Flügelſpieler galt (S. 150), war der Wiederhall von dem, was Andere urtheilten. „Graf Wolfegg und mehrere, die ganz paſſionirt für Beecke ſind, ſagten neulich öffentlich im Concert, da ſich den Beecke im Sack ſchiebe", ſchreibt Wolfgang zur Beſtätigung. Sogar der Erzbiſchof Hieronymus ſagte, aber nur zu ſeinen Lieblingen, daß Beecke ein Charlatan und Schwänke-

11 Hier erkennen wir den Schüler ſeines Vaters; man ſehe was dieſer über das tempo rubato des wahren Virtuoſen ſagt S. 12 f.

macher ſei und Mozart alle weit übertreffe, wie L. Mozart ſeinem Sohn berichtet (29. Juni 1778). Eine ziemlich ſchwere Sonate von Beecke ſpielte er prima vista, »miserabile al solito«; wie ſich der Kapellmeiſter Graf und Organiſt Schmittbauer, die zuhörten, dabei verkreuzigten, war ſchwer zu beſchreiben.

Aber nicht allein durch ſein Klavierſpiel ſetzte er Alles in Erſtaunen, auch als Orgel- und Violinſpieler erregte er allgemeine Bewunderung.

Als ich Herrn Stein ſagte ich möchte gern auf ſeiner Orgl [in der Barfüßerkirche] ſpielen, denn die Orgl ſey meine Paſſion; ſo verwunderte er ſich groß, und ſagte: Was, ein ſolcher Mann wie Sie, ein ſolcher Clavieriſt, will auf einem Inſtrumente ſpielen, wo keine Douceur, keine Expreſſion, kein Piano noch Forte ſtatt findet, ſondern immer gleich fortgehet? — Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgl iſt doch in meinen Augen und Ohren der König aller Inſtrumenten. — Nun, meinetwegen. — Wir gingen halt mit einander. Ich merkte ſchon aus ſeinen Discourſen, ſo daß er glaubte, ich würde nicht viel auf ſeiner Orgl machen; ich würde per exemple völlig Claviermäßig ſpielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten auf ſein Verlangen auf die Orgl geführt, und es war mir ſchon bange (ſagte er), denn Chobert ſagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; dann ich glaubte halt, der Menſch wird voll Geiſt, Feuer und Geſchwindigkeit ſeyn, und das nimmt ſich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung Ich ſagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgl? — — Ach Sie! das iſt ganz was Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er ſchon; dann eine Fuge. Das glaube ich, ſagte er, daß Sie gern Orgl ſpielen, wenn man ſo ſpielt. — Vom Anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann DE in einer Reihe. Bei uns aber iſt D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein.

Auch im Kloſter St. Ulrich ſpielte er die Orgel, zu der die abſcheuliche Stiege hinaufführte, und verkehrte öfter im Kloſter zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. October zum Speiſen einlud und unter Tafel Muſik machte (24. Oct. 1777).

So ſchlecht als ſie geigen iſt mir die Muſique in dem Kloſter doch lieber als das Orcheſter von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und ſpielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauſo. Der Hr. Dechant iſt ein braver luſtiger Mann; er iſt ein Vetter von Eberlin, heißt Zeſchinger, er kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper ſpielte ich das Strasburger Concert (S. 324). Es ging wie Oel. Alles lobte den ſchönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludirte und ſpielte eine Sonate und Varia-

tionen von Fiſcher. Dann ziſcherten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er ſollte mich erſt orgelmäßig ſpielen hören. Ich ſagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geiſtlichen gab mir eines. Ich führte es ſpaziren und mitten darin (die Fuge gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arſchling; endlich fiel mir ein, ob ich das ſcherzhafte Weſen nicht auch zum Thema der Fugae brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lange, ſondern machte es gleich, und es ging ſo accurat, als wenn es ihm der Daſer [Schneider in Salzburg] angemeſſen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer ſich. Das iſt vorbey, da nutzt nichts (ſagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie ſind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat geſagt, daß er ſein Lebetage Niemand ſo bündig und ernſthaft die Orgl habe ſpielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier. Endlich brachte Einer eine Sonate her, die fugirt war, ich ſollte ſie ſpielen. Ich ſagte aber: Meine Herren, das iſt zu viel; das muß ich geſtehen, die Sonate werde ich nicht gleich ſo ſpielen können. Ja, das glaube ich auch (ſprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das iſt zu viel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Uebrigens aber, ſagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzſchufti! O Du Spitzbube! o du du! Ich ſpielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichſam belagert.

Und weil er dort ſo gut aufgenommen wurde und man ſolche Freude an ſeiner Muſik hatte, ſo beſchenkte er den Prälaten Barth. Chriſta (1760—1780) mit mehreren Compoſitionen, den Meſſen in F (192 K.), in C (220 K.) und dem Misericordias Domini (222 K.). Wegen einer Litanei de venerabili verwies er ſie an ſeinen Vater, dem er ſchreibt (20. Nov. 1777), die letzte ex E[b] (243 K.) würde paſſend ſein. Was ihm dafür geworden ſei, erfahren wir nicht[12].

12 Mozart ſoll damals auch eine Meſſe für das Kloſter zum heil. Kreuz componirt haben; die handſchriftliche Partitur, in den ſpäteren unruhigen Zeiten aus dem Kloſter entfernt und in Privatbeſitz übergegangen, kam 1856 zum Vorſchein und wurde von Gathy (revue et gaz. mus. 1856 Nr. 12 p. 90 f.) als echt anerkannt. Nachdem mir die Handſchrift durch Hrn. Speyer mitgetheilt worden iſt, kann ich mit Beſtimmtheit erklären, daß dieſe Meſſe von Mozart weder componirt noch geſchrieben iſt. Sie iſt in C moll mit Begleitung der Saiteninſtrumente, Flöten, Trompeten, Pauken und Orgel. Es ſind viele Soloſätze darin, für Sopran Et incarnatus und Dona, für Tenor Domine und Benedictus, für Baß Quoniam; Pleni iſt ein Duett für Sopran und Alt. Dem Credo geht eine lange Symphonie in zwei Sätzen voran; als Offertorium iſt ein Laudate dominum eingelegt. Die Verſchiedenheiten der formalen Behandlung ließen ſich aus der abweichenden Augsburger Tradition erklären, aber — zu geſchweigen, daß in den Briefen von keiner Compoſition die Rede iſt — die Compoſition ſelbſt iſt ſo wenig Mozartſch als die Schrift.

Trotz dieſes Beifalls der Kenner ſah es mit einem Concert ſchließlich übel aus. Anfangs erwartete man eine brillante Akademie; Herr v. Langenmantel, der Sohn des Stadtpflegers, hatte die Sache in die Hand genommen und verſprochen, eine Akademie „auf der Stube“ bloß für die Herren Patricii zu veranſtalten. Allein nach einigen Tagen lud er ihn zu ſich ein und erklärte ihm, nachdem Wolfgang der Geſellſchaft hinreichend vorgeſpielt hatte, mit der Akademie wäre es nichts, indem „Patricii nicht bei Caſſa ſeien“. Noch nicht genug, die Patricii fanden es paſſend, bei Tiſch ihn aufzuziehen. Dem Rath ſeines Vaters gemäß, an Orten, wo kein regierender Fürſt ſei, ſich durch ſeinen Orden, den er von dem berühmten und großen Pabſt Ganganelli erhalten habe, Reſpect und Anſehen zu geben, trug Wolfgang in Augsburg ſein Ordenskreuz. Dies nahm man als Veranlaſſung, ihn zu necken, beſonders wurde ein Officier, Namens Bach, ſo zudringlich und unartig, daß Wolfgang die Geduld verlor und ihn wie den „Herrn v. Kurzmantl“ auf derbe Art in ſeine Schranken wies: den Orden aber ſcheint er ſpäter nicht wieder getragen zu haben. Er hatte verſprochen, das Concert, welches eine Geſellſchaft angeſehener Patricier beider Confeſſionen in den Wintermonaten wöchentlich auf der Geſchlechterſtube hielt[13], zu beſuchen und vielleicht zu ſpielen; indignirt über dieſe Behandlung erklärte er nun, er wolle nur für wenige eingeladene Freunde und Kenner eine Akademie geben. Es waren aber katholiſche Patricier, welche ihn ſo unwürdig behandelt hatten; Stein ſetzte nun die evangeliſchen — wie L. Mozart ſeinem Sohne einſchärft, zu ſagen, und nicht lutheriſchen — Patricier in Bewegung[14], und man kam ihm von dieſer Seite mit ſoviel Artigkeit entgegen, daß er doch in die „vornehme Bauernſtub-Akademie“[15] ging, eine von ſeinen Symphonien aufführen ließ, in der er ſelbſt mitgeigte und dann ein Concert und eine Sonate ſpielte. An Complimenten und Lobeserhebungen ließ man es auch nicht fehlen, ſchließlich wurden ihm zwei Ducaten eingehändigt. Der Vater war mit Wolfgangs Nachgiebigkeit gar nicht zufrieden; „das iſt bey alle dem gewiß“, ſchrieb er ihm (20. Oct. 1777) „mich würden ſie ſchwerlich in ihre Bettl-Academie gebracht haben“.

13 Cramer Muſik 1788 II S. 126.

14 Der Gegenſatz der Katholiken und Proteſtanten in dem paritätiſchen Augsburg war damals bis zum Fanatismus geſteigert und äußerte ſich im Großen wie im Kleinen; Schubart Selbſtbiogr. 17 II S. 15 ff. K. R[isbeck] Briefe über Deutſchland II S. 55 ff.

15 Das Verzeichniß der Theilnehmer, welches Wolfgang ſeinem Vater mittheilt, iſt ein Seitenſtück von Goethe's Perſonenverzeichniß zu Hanswurſt's Hochzeit.

Indeſſen war durch die Bemühungen ſeiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg, auch das öffentliche Concert, deſſen Ankündigung in der Zeitung den Vater ſchon erfreute, am 22. October zu Stande gekommen.

Was meynt der Papa, was das erſte war nach der Sinfonie? — Das Concert auf drey Clavieren [242 K.]. Herr Demmler ſpielte das erſte, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann ſpielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz [284 K.], dann mein Concert ex B [238 K.], dann wieder allein ganz regelmäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major ſo aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende. Es war ein rechtes Getös und Lärmen. Hr. Stein machte nichts als Geſichter und Grimaſſen für Verwunderung; Hr. Demmler mußte beſtändig lachen. Dieſer iſt ein ſo curioſer Menſch, daß, wenn ihm Etwas ſehr gefällt, ſo muß er ganz entſetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und ſagte: ſo habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er ſagte zu mir: Ich muß Ihnen ſagen, daß ich Sie niemals ſo ſpielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater ſagen, ſobald ich nach Salzburg komme.

Ein „unvergleichlicher Artikel in der Maſchenbaueriſchen Zeitung Nr. 213", der L. Mozarts Herz erfreute, war vielleicht von Herrn v. Zabuesnig, an deſſen ſchönes Gedicht (Beil. III A, 3) er Wolfgang erinnert hatte. Dagegen war die Einnahme von dieſem Concert, in welchem er „ſeine ganze Stärke gezeigt hatte"[16], nicht glänzend, 90 Gulden auf 16 Gulden 30 Kr. Unkoſten. Wolfgang hatte nicht Urſache, zu widerrufen, was er ſeinem Vater im Aerger über das Benehmen der Patricier geſchrieben hatte (16. Oct. 1777).

Das kann ich ſagen, wenn nicht ein ſo braver Herr Vetter und Baſe und ſo liebes Bäsle da wäre, ſo reuete es mich ſo viel als ich Haare im Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas ſchreiben; das ſpare ich mir aber auf morgen, dann man muß ganz aufgeheitert ſeyn, wenn man ſie recht loben will wie ſie es verdient. — Den 17ten in der Frühe ſchreibe und betheure ich daß unſer Bäsle ſchön, vernünftig, lieb, geſchickt und luſtig iſt; und das macht weil ſie brav unter die Leute gekommen iſt, ſie war auch einige Zeit zu München. Das iſt wahr, wir zwey taugen recht zuſammen, denn ſie iſt auch ein bischen ſchlimm[17]; wir foppen die Leute mit einander daß es luſtig iſt.

16 Paul v. Stetten Kunſt-, Gewerb- und Handwerks-Geſchichte der Reichsſt. Augsburg (1779) S. 554.

17 Schlimm wurde Wolfgang gern genannt. Mad. Duſchek hatte auf die Nachricht, daß er Salzburg verlaſſen habe, geſchrieben, „daß ihr dieſer Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und ſie den empfindſamſten Antheil nehmen; der nun noch ſchlimmere Wolfgang möge nun grade oder über die Queere nach Prag kommen, ſo werde er allezeit mit dem freundſchaftlichſten Herzen empfan-

Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt er sie eifrig in Schutz (24. Oct. 1777), sie sei nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl. „Gestern hat sie sich mir zu Gefallen französisch angezogen; da ist sie um 5 p. Cento schöner". Er schenkte ihr sein Porträt in einem kleinen Medaillon und sie mußte ihm versprechen, sich für ihn in französischer Tracht zeichnen zu lassen. Damit noch nicht zufrieden bittet er seinen Vater, er möge ihr von den vielen Galanterien, die von den früheren Reisen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken schicken, ein Doppeltüchel von der Mama, von ihm eine Dose, Zahnstocherbüchs od. dgl. Es gab daher nach dem fröhlichen Zusammensein einen betrübten Abschied, von dem auch Stein nebst dem erstaunlichsten Lob über Wolfgangs Leistungen dem Vater berichtete. Das gab diesem Veranlassung, bei dem nächsten Bölzlschießen „den traurigen Abschied in den zwey in Thränen zerfließenden Personen, des Wolfgang und des Bäsle" auf der Scheibe erscheinen zu lassen. „Die Scheibe war allerliebst" meldet er (17. Nov. 1777). „Eine Augsburgerin stand rechter Hand und präsentirte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebusch, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, that das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut. Oben stand geschrieben:

Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, gutes Wetter;
Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
Das ists, was beyderseits den Abschied traurig macht.
Verhaßtes Schicksal! — — ach! ich sah sie kaum erscheinen;
So sind sie wieder weg! — wer sollte nun nicht weinen?" [18]

Wenn er so in bester Laune an den kleinen Abenteuern des Sohnes Theil nahm, so legt der folgende Brief, welchen er zu dessen Namenstag (31. Oct.) schrieb, von seiner ernsten Sorge für ihn ein schönes Zeugniß ab.

Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen. Aber was kann ich Dir itzt wünschen, was ich Dir nicht immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Orten begleite, die Dich

gen werden"; so berichtet der Vater (28. Sept. 1777). Bei seiner Neigung sich über die Leute aufzuhalten und bei dem Ton, welchen er häufig in seinen Späßen anschlug, läßt sich ungefähr denken, was man unter schlimm verstand.

18 Mozart unterhielt nachher mit seinem Bäsle einen Briefwechsel, von dem in Beilage VIII nähere Nachricht gegeben ist.

niemals verlaſſen wolle, und niemals verlaſſen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholiſchen Chriſten auszuüben befliſſen biſt. Du kennſt mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger; allein Deinem Vater wirſt Du wohl eine Bitte nicht abſchlagen. Dieſe iſt, daß Du für Deine Seele ſo beſorgt ſeyn wolleſt, daß Du Deinem Vater keine Beängſtigung in ſeiner Todesſtunde verurſachſt, damit er in jenem ſchweren Augenblicke ſich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachläſſigt. Lebe wohl! Lebe glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und ſchätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft ſorgfältiger Vater.

Die Antwort des Sohnes iſt in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, welche in ſo ernſten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwieſen.

Ich küſſe dem Papa die Hand, und danke gehorſamſt für den Glückwunſch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbeſorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne ſeine Allmacht, ich fürchte ſeinen Zorn; ich erkenne aber auch ſeine Liebe, ſein Mitleiden und ſeine Barmherzigkeit gegen ſeine Geſchöpfe; er wird ſeine Diener niemalen verlaſſen. Wenn es nach ſeinem Willen geht, ſo geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden ſeyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißigen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueſte nachzuleben.

Am 26. Oct. reiſte Wolfgang mit ſeiner Mutter von Augsburg über Donauwörth, Nördlingen nach Hohenaltheim, wo ſich der Fürſt von Oetting-Wallerſtein[19] damals aufhielt. Die Muſik wurde an dieſem kleinen Hofe mit Vorliebe gepflegt; nicht allein einzelne berühmte Virtuoſen — Janitſch als Violiniſt, Reicha als Violoncelliſt, Perwein als Oboiſt — befanden ſich dort, ſondern das ganze Orcheſter zeichnete ſich durch nuancirten Vortrag aus. Der Director deſſelben Roſetti hatte die „feinſten und faſt unmerklichſten Abſtufungen des Tons oft mit pedantiſcher Gewiſſenhaftigkeit angemerkt“[20]. Ignaz von Beecké, Hauptmann in einem würtembergiſchen Dragonerregiment, war Intendant der Hofmuſik, ſelbſt als ausgezeichneter Klavierſpieler und fruchtbarer Componiſt in hohem Anſehen ſtehend. Der Fürſt, der als ein ſchöner junger Herr einſt in Neapel Wolfgang zu ſich eingeladen hatte, war damals in melancholiſcher Stimmung und konnte keine Muſik hören; ſie mußten aber wegen eines Katarrhs der Mutter ſich mehrere Tage dort aufhalten. Dem Vater war berichtet worden,

19 Lang Memoiren I S. 56 ff.
20 Schubart Aeſthetik S. 169.

Wolfgang ſei dort als Spaßmacher aufgetreten, auf der Violine ſpielend herumgetanzt, und habe ſich als einen luſtigen närriſchen Menſchen bekannt gemacht. Das ſei für Beecke, von dem er wiſſen wollte, daß er ſehr eiferſüchtig auf Wolfgang ſei und ihn ſo klein zu machen ſuche als möglich (26. Jan. 1778), die willkommene Veranlaſſung geweſen ſeine Verdienſte als Künſtler herabzuſetzen. Das ſtellte aber Wolfgang entſchieden in Abrede, er ſei „an der Offizier-Tafel mit einer rechten auctorité da geſeſſen und habe mit keinem Menſchen ein Wort geredet; auch bei Beecké ſei er ganz ſerios geweſen". Dieſer hatte ihn freundlich aufgenommen, ihm für den Fall, daß er nach Paris gehen würde, Rath und Unterweiſung gegeben, und ſich von ihm vorſpielen laſſen. Auch über Wien hatten ſie ſich unterhalten, und daß Kaiſer Joſeph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Muſik ſei, daher ihm Beecké nur Fugen und dergleichen „Kindereien" vorgeſpielt habe, und daß beim Kaiſer im Cabinet Muſik gemacht werde, wovor die Hunde weglaufen möchten. Sie theilten ſich auch die Erfahrung mit, daß ſie beide leicht Kopfweh von der Muſik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei ſchlechter.

17.

Mannheim.

Am 30. October trafen die Reiſenden in Mannheim ein. Der Aufenthalt daſelbſt dauerte länger als beabſichtigt war, und obwohl die günſtigen Ausſichten, welche ſich anfangs eröffneten, nicht in Erfüllung gingen, bildeten die in Mannheim verlebten Monate für Wolfgangs muſikaliſche Ausbildung wie für ſein Gemüthsleben eine entſcheidende Epoche.

Kurfürſt Karl Theodor[1] hatte in ſeiner Jugend Schulſtudien nach jeſuitiſchem Zuſchnitt gemacht, die Univerſitäten Leyden und Löwen beſucht und Sinn für wiſſenſchaftliche Beſchäftigung, für Poeſie, Kunſt und Muſik gezeigt, die letzte übte er ſelbſt aus. Der verſchwenderiſche Glanz, welcher ſeine Hofhaltung auszeichnete und in den Parkanlagen von Schwetzingen, dem pfälziſchen Verſailles, ſeinen Höhepunkt erreichte, fiel zum Theil auch auf Wiſſenſchaft und Künſte.

1 Karl Theodor, geb. 1724, trat im Jahr 1743 die Regierung als Kurfürſt von der Pfalz an und ſtarb 1799 als Kurfürſt von Bayern.

Die im Jahre 1763 geſtiftete pfälziſche Akademie der Wiſſenſchaften beförderte hiſtoriſche und naturwiſſenſchaftliche Forſchungen; Gemälde- und Kupferſtichſammlungen, ſo wie der Antikenſaal erleſener Gipsabgüſſe — damals die einzige, vielgeprieſene Sammlung der Art in Deutſchland[2] — ſollten in Verbindung mit einer Akademie die bildende Kunſt heben; durch die im Jahre 1775 vom Kurfürſten beſtätigte deutſche Geſellſchaft in Mannheim wollte man ſich an dem regen Aufſchwung der deutſchen Literatur bethätigen[3]. Klopſtocks Anweſenheit in dieſem Jahre war nicht ohne Einfluß geblieben; man ſuchte, nicht zufrieden mit den einheimiſchen Schriftſtellern, wie Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller, auch Männer von anerkanntem Ruf, namentlich Leſſing[4], und Wieland[5], freilich ohne Erfolg, zu gewinnen. Erhöht wurde dieſer Eifer durch den Plan an der Stelle des früher üblichen franzöſiſchen Schauſpiels ein deutſches zu gründen[6]; das Nationaltheater wurde gebauet[7], man hoffte in Leſſing den erſten dramatiſchen Dichter, und in Eckhoff den erſten Schauſpieler für die Leitung deſſelben zu gewinnen[8], und da dieſes mißlang wurde wenigſtens durch das Engagement Marchands eine der beſſeren Schauſpielergeſellſchaften gewonnen[9].

Unſtreitig war aber die Muſik das Gebiet, in welchem Mannheim, „das Paradies der Tonkünſtler“[10], den erſten Rang nicht erſt zu erobern brauchte[11]. Auch hier machte ſich das vaterländiſche Intereſſe

2 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 200 f. Goethe Wahrheit und Dichtung B. 11 z. E. (Werke XVIII S. 48 ff.). Aus Herders Nachl. III S. 371 f. 374. Schiller Thalia I S. 176 ff. (Boas Nachtr. II S. 355 ff.)

3 Schubart Teutſche Chronik 1775 S. 729 f. Häuſſer Geſchichte d. rhein. Pfalz II S. 943 ff.

4 Guhrauer Leſſing II, 2 S. 286 ff.

5 Wieland (Briefe an Merck I S. 105 ff. II S. 104.

6 Schubart Teutſche Chronik 1775 S. 718 f. 730 f.

7 Eine Beſchreibung giebt Müller Abſchied von der Bühne S. 204 f.

8 Müller, der im December 1776 in Mannheim war, berichtet (Abſchied von der Bühne S. 207 ff.) nach den eigenen Aeußerungen des Kurfürſten und des Miniſters v. Hompeſch, wie voll man damals in Mannheim von dieſen Ausſichten war.

9 Devrient Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 303 ff.

10 F. H. Jacobi (Briefe I S. 273). Wieland ſchreibt an Merck (II S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Muſik erſättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu beſſere Gelegenheit finden?“ Auch Klopſtock war beſonders der Muſik wegen nach Mannheim gereiſt (Briefe an Merck II S. 51), und „man beeiferte ſich ſeinen großen Geſchmack zu befriedigen“ (Schubart Teutſche Chronik 1775 S. 183).

11 Lord Fordice erklärt, wie Schubart Aeſthetik S. 131, erzählt, preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzten die Deutſchen über alle Völker hinweg.

geltend; anſtatt der italiäniſchen großen Opern, denen ſich Ueberſetzungen komiſcher Opern anſchloſſen, die man jetzt auch ſchon aus Frankreich borgte[12], wollte man originale deutſche Opern haben.

Veranlaßt durch die Leiſtungen der Seilerſchen Schauſpieler, welche im Herbſt 1771 an die Stelle der Kochſchen Geſellſchaft nach Weimar gekommen waren, faßte Wieland den Gedanken neben die Operetten, welche allgemein Eingang gefunden hatten, eine große ernſte deutſche Oper zu ſtellen[13]. Daß er mit ſeiner Alceſte[14] in der That einen weſentlichen Fortſchritt begründet zu haben glaubte, bewies er durch ſeine „Briefe über das deutſche Singſpiel Alceſte“[15], welche durch die Vergleichung mit Euripides Goethe's Farce hervorriefen. Seine Oper fand neben der bereitwilligſten Anerkennung auch ſtrengen und verdienten Tadel[16]. Man fand, daß ſie in der ganzen Anlage und Behandlung zu ſehr nach Metaſtaſio's Schablone gearbeitet ſei, man vermißte das eigentlich dramatiſche Intereſſe, wahre Leidenſchaft und lebensvolle Charakteriſtik, man warf ihr Monotonie und weichliche Geſchwätzigkeit vor und nahm an dem tugendhaften Biedermann Hercules gerechten Anſtoß. Wieland fand in Schweitzer das Ideal eines Componiſten, der ganz im Dichter aufgehe, der zu ſchweigen wiſſe, wo der Dichter allein reden müſſe, aber wo jener an den Grenzen ſeiner Kunſt ſei, ihm mit der ganzen Allmacht der ſeinigen zu Hülfe eile, der die Begierde zu ſchimmern, den Ohren zu ſchmeicheln, ja die mechaniſchen Kunſtregeln der höheren Abſicht auf die Seele zu wirken aufzuopfern wiſſe. Er ſetzte ihn nicht allein den damals geltenden italiäniſchen Componiſten an die Seite, er trug kein Bedenken, in einem Brief an Klein[17] Glucks Alceſte zwar für ein göttliches Werk, Schweitzers Compoſition aber für das Schönſte zu erklären was man bisher in dieſer Art gehört habe. Schweitzers Muſik[18] fand auch großen Beifall und man urtheilte, daß

12 Schubart preiſt dies als einen Fortſchritt (Teutſche Chronik 1774 S. 310 f. 360.)

13 Vgl. Pasqué Goethe's Theaterleitung in Weimar II S. 353 ff.

14 Alceſte. Ein Singſpiel in fünf Aufzügen. Leipz. Weidm. 1773.

15 Teutſch. Mercur 1773, I S. 34 ff. 223 ff. vgl. II S. 221 ff.

16 Dreßler Theaterſchule S. 169 ff. Etwas von und über Muſik für das Jahr 1777 (Frkf. 1778) S. 39 ff.

17 Morgenblatt 1820 Nr. 160.

18 Wieland forderte (Teutſch. Merc. 1773 IV S. 299 ff. zur Subſcription auf den Klavierauszug der Alceſte auf, welcher im J. 1774 ſchön ausgeſtattet erſchien. Ein zweiter Klavierauszug erſchien 1786 in Berlin.

er mehr geleiſtet habe als der Dichter[19]. In der That iſt das Beſtreben nach wahrem, kräftigem muſikaliſchem Ausdruck der Empfindung, nach einem eigenthümlichen Charakter aller Anerkennung würdig; einzelne feine Züge, namentlich in den begleiteten Recitativen, ſind von ſchöner Wirkung, das Orcheſter iſt mit Sorgfalt und in ganz anderer Weiſe behandelt, als man es in den italiäniſchen Opern gewohnt war. Dagegen warf man ihm mit Recht vor, daß er ſich von dem Zuſchnitt der großen Arie mit Dacapo, Mittelſatz, Bravurpaſſagen und Ritornellen nicht habe frei machen können, daß er ungleich ſei und durch Einzelnheiten wirke. Allerdings fehlte die Genialität, die urſprüngliche Schöpferkraft, die ein wirklich Neues, aus dem Vollen ein Ganzes ſchafft. Das fühlte wohl Zelter[20] durch, dem Wieland durch ſeine Lobrednerei verdächtig wurde, wie Mozart, der ſeinem Vater ſchrieb (18. Dec. 1778), an der traurigen Alceſte von Schweitzer ſei das Beſte (nebſt einigen Anfängen, Mittelpaſſagen und Schlüſſen einiger Arien) der Anfang des Recitativs „O Jugendzeit", und das habe erſt der Raaff gut gemacht, indem er es dem Hartig punctirt und dadurch die wahre Expreſſion hineingebracht habe; das Schlechteſte aber (nächſt dem ſtärkſten Theil der Oper) ſei die Ouverture. Dieſe beſteht aus zwei Sätzen, einem Grave und einem Fugato, die ſich allerdings nur in unbedeutenden Gemeinplätzen bewegen.

Nachdem Alceſte in Weimar zuerſt am 28. Mai 1773 und dann wiederholt mit dem größten Beifall aufgeführt worden war[21], welchen ſie auch in den folgenden Jahren in Gotha und Frankfurt fand, ließ Karl Theodor dieſelbe in glänzender Weiſe am 13. Aug. 1775 in Schwetzingen aufführen[22]. Der Erfolg war groß und es galt als ein Ereigniß, daß eine deutſche Oper, von einem Deutſchen gedichtet, von einem Deutſchen componirt, von Deutſchen geſungen, vor einem deutſchen Fürſten mit Beifall aufgeführt wurde. Im folgenden Sommer erhielt Wieland den Auftrag, eine neue Oper zu dichten, welche Schweitzer unter ſeinen Augen componiren ſollte.

Allein man gedachte auf dem einmal betretenen Wege auch weiter fortzuſchreiten. Der Kurfürſt wollte große deutſche Singſpiele aus der

19 Gedanken und Konjekturen zur Geſch. d. Muſik (Stendal 1780) S. 8 f. Muſik. Alman. f. d. J. 1782 (Alethinopel) S. 51 ff. Schubart Aeſthetik S. 110.

20 Zelter Briefw. m. Goethe V S. 55.

21 Teutſch. Merc. 1773 II S. 306 ff. Knebel litt. Nachl. II S. 151. Böttiger litt. Zuſt. I S. 190 f. 255.

22 Teutſch. Merc. 1775 III S. 268 ff. Schubart Teutſche Chronik 1775 S. 535. 575. 716. 720.

vaterländiſchen Geſchichte auf dem Opernhauſe vorſtellen laſſen[23]. Prof. Anton Klein, früher Jeſuit, als Lehrer der Philoſophie und der ſchönen Wiſſenſchaften wie als Schriftſteller einer der eifrigſten Förderer der patriotiſchen Beſtrebungen, ſchrieb zu dieſem Zweck Günther von Schwarzburg[24], welcher mit der Muſik vom Kapellmeiſter Holzbauer[25], am 5. Januar in dem prächtigen großen Opernhauſe[26] mit allem Aufwande ausgeſtattet[27] aufgeführt wurde. Schubart hatte im Voraus „die heilſame Revolution des Geſchmacks" mit Freuden begrüßt[28], und der Beifall war groß, wenn auch der Erfolg nicht ſo tiefgreifend und nachhaltig, als man erwartet haben mochte. Die Kritik[29] fand auch hier am Text vieles auszuſetzen; Wieland ſcheute ſich über dieſe „ſogenannte Oper" im Mercur zu reden, die Mannheimer möchten es für Mißgunſt nehmen, ſo monſtrös das Ding auch ſei[30]. Wenn auch das Beſtreben anzuerkennen iſt, nicht blos durch patriotiſche Empfindungen, ſondern durch ſtärkere Leidenſchaft und ernſtere Gedanken der Oper eine höhere Bedeutung zu geben, die auch durch ſceniſchen Aufwand gehoben werden ſollte, ſo kann das freilich den Mangel an eigentlich dramatiſcher Handlung und Charakterbezeichnung nicht erſetzen. Die Sprache verſucht Klopſtock nachzuahmen, aber das Streben nach Kraft und Schwung iſt mit ſolchem Ungeſchick vereinigt, daß man Wielands Geringſchätzung völlig begreift. Von der Muſik ſagte der Miniſter Hompeſch, es herrſche weder der franzöſiſche noch der italiäniſche Geſchmack darin, Holzbauer habe vielmehr wahre deutſche originelle Gedanken darin angebracht[31], Schubart rühmte an Holzbauer

23 Müller Abſchied von der Bühne S. 212 f.

24 Günther von Schwarzburg, ein Singſpiel in drei Aufzügen für die Kurpfälziſche Hofſingbühne. Mannheim, Schwan (1777).

25 Die ſchön geſtochene Partitur (Mannheim bei Götz) iſt Karl Theodor, „dem durchlauchtigſten Gönner der Tonkunſt, unter deſſen erhabenem Schutze die pfälziſche Bühne zum erſtenmal einen deutſchen Helden beſang", gewidmet.

26 Die Decorationen waren von Quaglio gemalt; das dazu gehörige Ballet hatte Lauchery erfunden, Cannabich componirt. Nach Burney (Reiſe II S. 72) wurden auf eine Carnevalsoper 48000 Fl. verwandt.

27 Teutſche Chronik 1776 S. 630 f.

28 Die Oper wurde 1785 wieder in Mannheim mit Beifall öfter gegeben, Schiller's Thalia I S. 185 f. (Boas Nachtr. II S. 32 f. 494.)

29 Eine ausführliche Beſprechung findet ſich in den rhein. Beitr. 1777 I S. 377 ff. Vgl. Betrachtungen der Mannheim. Tonſchule I S. 116 ff. Etwas von u. üb. Muſik S. 34 f. Düntzer Frauenbilder a. Goethe's Jugendzeit S. 258 f.

30 Briefe an Merck I S. 100.

31 Müller Abſchied von der Bühne S. 208 f.

Deutſchheit mit welſcher Anmuth colorirt[32], andere das Gepräge der Großheit mit Miſchung von ſanfter Grazie[33]. Mozart, der die Oper den Tag nach ſeiner Ankunft in Mannheim ſah, berichtete dem Vater 16. Nov. 1777): „Die Muſik von Holzbauer iſt ſehr ſchön, die Poeſie iſt nicht werth einer ſolchen Muſik. Am meiſten wundert mich, daß ein ſo alter Mann wie Holzbauer noch ſo viel Geiſt hat, denn das iſt nicht zu glauben, was in der Muſik für Feuer iſt". Kraft und Lebendigkeit tritt auch jetzt noch in Holzbauer's Muſik hervor, wiewohl man Adel und Schwung der muſikaliſchen Empfindung vermißt. Zu eigentlich dramatiſcher Charakteriſtik hat er es aber, abgeſehen von einzelnen Zügen, namentlich in den Recitativen, nicht gebracht. Er iſt ganz abhängig von der hergebrachten italiäniſchen Form, und man ſah die Anwendung derſelben auf deutſchen Geſang gewiß ſchon als einen großen Fortſchritt an. Das concertirende Element iſt ſehr ſtark in den Vordergrund geſtellt, auch das Orcheſter mit herangezogen, wofür Mannheim die geeigneten Mittel darbot. Hier hat Mozart von ihm gelernt, zu ſeinen ſpäteren concertirenden Arien kann man bei Holzbauer, wenn auch nicht die Muſter, doch die Anregung finden.

Die ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper waren, Dank der trefflichen Geſangſchule Holzbauers, faſt nur mehr Deutſche[34]. Unter dieſen erregte Dorothea Wendling, geb. Spurni (1737—1811) „die deutſche Melpomene der goldenen Zeit zu Mannheim"[35], die allgemeine Bewunderung durch techniſch vollendeten und ſeelenvollen Geſang. Sie übertraf nach Wielands Urtheil ſelbſt die Mara; bei ihr fand er den wahren Geſang, Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton war lebendiger Ausdruck des reinſten innigſten Gefühls, der ganze Geſang eine fortrollende Schönheitslinie[36]. — Ihre Schönheit — Heinſe fand in ihrem Geſicht das anſchmiegende, feuchte, gluthſtillende von Weibesliebe und dabei das ſchnelle, leichtbewegliche der Leidenſchaft[37] — und das treffliche Spiel, wodurch ſie

32 Schubart Aeſthetik S. 131.

33 Muſik. Alman. f. 1782 S. 23 f.

34 In dem gleich zu erwähnenden Verzeichniß vom Jahr 1756 finden ſich noch eine Reihe italiäniſcher Sänger aufgeführt, welche im Jahr 1767 nicht mehr fungiren. 35 Heinſe Schr. III S. 221.

36 Wieland Br. an Fr. La Roche (S. 191). Kritiſcher äußert ſich Schubart (Aeſthetik S. 144): „Sie hat ſich als eine unſerer beſten Theaterſängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im franzöſiſchen, welſchen und deutſchen Spiele, doch im komiſchen Fache weit mehr als im tragiſchen Sinn, fing früh an zu ſchettern — was im ernſten Vortrag die widrigſte Wirkung macht".

37 Briefe von Gleim und Heinſe I S. 424.

ſich vor allen auszeichnete[38], hoben die Leiſtungen der Sängerin außerordentlich. Weniger bedeutend, durch anhaltende Kränklichkeit vielfach gehemmt, aber immer doch eine ſehr achtbare Sängerin war die Schwiegerin Eliſabeth Auguſte Wendling geb. Sarſelli (1746—1786); eine Sängerin vom erſten Rang, ſowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme, als die allen Anforderungen der Kunſt entſprechende Ausbildung derſelben, war aber Franciska Danzi (1756—1791), ſpäter die Gattin des Oboiſten Le Brun[39], welche zu der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[40].

Den Glanz dieſer jugendlichen Sängerin überſtrahlte indeß noch der europäiſche Ruhm des bereits alternden Tenoriſten Anton Raaff[41]. Er war 1714 in dem Dorf Holzem (Pfarrei Vilipp im Amt Gudenau, nahe Gelsdorf unweit Bonn geboren und beſuchte das von den Jeſuiten geleitete Gymnaſium in Bonn. Seine ſchöne Stimme, die Leichtigkeit mit welcher er nach dem Gehör ſang, veranlaßte ihn für ſich allein nicht ohne Anſtrengung die Noten zu lernen. Kurfürſt Clemens Auguſt, der ihn als Schüler in der Kirche ſingen hörte, ſorgte für ſeine Ausbildung zum Sänger und ſtellte ihn 1736 mit 200 Thlr. Gehalt an. Nachdem er ihn eine Partie in einem Oratorium hatte einſtudiren laſſen, nahm er ihn mit nach München, wo er auf Ferrandini's (S. 133) Aufforderung in einer Oper auftrat. Dies wurde die Veranlaſſung, daß er ſich zu Bernacchi nach Bologna begab, aus deſſen ſtrenger Schule er als einer der erſten Tenoriſten ſeines Jahrhunderts hervorging. Er ſang 1738 in Florenz bei der Vermählung der Maria Thereſia, kehrte 1742 aus Italien nach Bonn zurück, wo ſein Gehalt auf 750 fl. erhöhet wurde, und ſang an verſchiedenen deutſchen Höfen, 1749 in Wien in Jomelli's Didone zu Metaſtaſio's großer Befriedigung[42]. Nach einem kurzen Aufenthalt in Italien ging er 1752 auf drei Jahre unter glänzenden Bedingungen nach Liſſabon, und von da 1755 nach Madrid, wo er mit Farinelli, obgleich er unter deſſen Direction ſtand, in ſteter Freundſchaft lebte[43]. Im Jahr 1759 ging er mit ihm fort und wieder

38 Jacobi Briefe I S. 279.

39 Burney Reiſe II S. 71 hist. of mus. IV p. 481. 508 f. Schubart Aeſthetik S. 143. Busby hist. of mus. II p. 361. Geſch. d. Muſ. II S. 404.

40 Briefe an Merck I S. 108.

41 Lebensabriß und Charakteriſtik von Raaff iſt gegeben A. M. Z. XII S. 857 ff. Ich konnte auch Bonner Traditionen benutzen.

42 Metaſtaſio opp. post. I p. 359.

43 Einige Züge der Freigebigkeit und Huld, welche ihm in Portugal und Spanien zu Theil wurde, theilt Reichardt mit (Berlin. muſik. Zeitg. 1805 I S.

nach Neapel, wo Naumann 1767 mit ihm zusammentraf. Hier, wird erzählt, machte sein Gesang einen so tiefen Eindruck auf die Fürstin Belmonte-Piguatelli, daß sie dadurch von einer tiefen Melancholie geheilt wurde, in welche der Tod ihres Gemahls sie versetzt hatte[44]. Als er 1770 wieder nach Deutschland kam und Karl Theodor ihn aufforderte in seine Dienste zu treten, erklärte der bescheidene Mann, er werde sich glücklich schätzen, wenn der Kurfürst mit seinen geringen Ueberresten zufrieden sein wolle. Seine Stimme war der schönste Tenor, den man hören konnte, von der Tiefe des Basses bis in die Region der Althöhe gleichmäßig, voll und rein. Mit einer vollkommenen Meisterschaft in der Kunst des Gesanges, welche sich auch in einer bewunderuswürdigen Fertigkeit vom Blatt zu singen und in der Kunst zu variiren und zu cadenziren kund gab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag, daß „sein schönes Herz in seinem Gesange wiederzuhallen schien", und die einsichtigste Beurtheilung und ruhigste Ueberlegung[45]. Diesen Vorzügen gesellte sich noch die reinste und deutlichste Aussprache zu, daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Als Mozart ihn zuerst in Günther von Schwarzburg hörte, machten die Schwächen des schon alten Mannes den Haupteindruck auf ihn. Er schreibt (8. Nov. 1777):

Herr Raaff hat unter 4 Arien und etwa beiläufig 450 Täct einmal so gesungen, daß seine Stimme die stärkste Ursache ist, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen höret und nicht in demselben Augenblicke denkt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es ist halt doch gewiß; ich habe es bey mir selbst bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dies der Raaff ist, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen, so aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und schmutze. Er war auch sein Lebtag, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man mußte ihn nur hören und nicht sehen; er hat auch gar keine gute Person nicht. In der Oper mußte er sterben, und das singend, in einer langen, langen, langen langsamen Arie, und da starb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flut. Wendling im Orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte, daß es unnatürlich seye so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben Sie nur eine kleine Gedult, jetzt wird er bald hin seyn, denn ich höre es. Ich auch, sagte er und lachte.

Nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er seiner Kunst mehr Ge-

278). Er verließ Lissabon unmittelbar vor dem Erdbeben und ließ zum Dank für seine Rettung in Holzem eine Kapelle erbauen.

44 Cäcilia V S. 44.

45 Schubart Selbstbiographie 14 I S. 214; Aesthetik S. 137 f.

rechtigkeit widerfahren, doch war ſeine Weiſe zu ſingen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778) giebt er ausführlicher ſein Urtheil ab, dem man anmerkt daß er dem trefflichen Manne, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch ſeine Ueberzeugung nicht verläugnen mag.

Hier als er im Concert spirituel debutirte, ſang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritſache iſt, und da habe ich ihn das erſtemal ſingen gehört. Er hat mir gefallen — das iſt in dieſer Art zu ſingen, aber die Art an ſich ſelbſt, die Bernacchiſche Schule, die iſt nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich laſſe zu, daß er, als er jünger und in ſeinem Flor war, ſeinen Effect wird gemacht haben, daß er wird ſurprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir iſts zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt iſt, wenn er ſo kleine Sachen ſingt, ſo gewiſſe Andantino, wie er auch ſo gewiſſe Arien hat, da hat er ſo ſeine eigene Art. Jeder an ſeinem Ort. Ich ſtelle mir vor, daß ſeine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerket, ſo weit es ſein Alter zuläßt, eine gute Bruſt und langer Athem — und dann dieſe Andantino. Seine Stimme iſt ſchön und ſehr angenehm. Wenn ich ſo die Augen zumache wenn ich ihn höre, ſo finde ich an ihm viel gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie ſie wiſſen die üble Gewohnheit, daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, ſo gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch beſſer als der Raaff. Was aber die bravura, die Paſſagen und Rouladen betrifft, da iſt der Raaff Meiſter, und dann ſeine gute und deutliche Ausſprach, das iſt ſchön, und dann, wie ich oben geſagt habe, Andantino oder kleine Canzonette. Er hat hier teutſche Lieder gemacht, die ſind recht herzig.

Daß er auf der Bühne nur Sänger und als Schauſpieler ſteif und hölzern war, wurde von Allen zugeſtanden. Im Leben aber bewährte Raaff die Ruhe und Gleichmäßigkeit eines ehrenwerthen Charakters und einer echten Frömmigkeit. Sein Wandel war ſittlich rein, ſein Urtheil über Moralität wie über ſeine Kunſt ernſt und ſtreng. Mitunter polterte er wohl heraus, übrigens war er gutmüthig, wohlwollend, ein treuer Freund und mit eigener Aufopferung wohlthätig. Kein Wunder, daß ihm auch Mozart, nachdem er ihm nahe gekommen war, ſtets mit herzlicher Anhänglichkeit zugethan blieb [46].

46 Raaff lebte, nachdem er im Idomeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden, zwiſchen Andachtsübungen und Lectüre ſeine Zeit theilend, in München und ſtarb dort 1797.

Neben Raaff zeichnete auch ſein Schüler Frz. Hartig (geb. 1750) ſich als Tenoriſt aus[47].

Nicht auf gleicher Höhe mit der Oper ſtand in Mannheim die Kirchenmuſik[48]. Schubart klagt, daß man den Kirchenſtil geringer Aufmerkſamkeit würdige, die alten Meſſen verſchmähe und neue einführe, die im weichſten und winzigſten Opernſtil hingetändelt ſeien. Auch Holzbauers Compoſitionen für die Kirche findet er nicht ſo gelungen als ſeine dramatiſchen[49]. Mozart hörte eine Meſſe von Holzbauer, „die ſchon 26 Jahre alt iſt und aber recht gut iſt", wie er ſeinem Vater ſchreibt (4. Nov. 1777). „Er ſchreibt ſehr gut, einen guten Kirchenſtil, einen guten Satz der Vocalſtimmen und Inſtrumenten". Dennoch war er mit der Kirchenmuſik im Allgemeinen keineswegs zufrieden und getrauete ſich nicht, wie er in demſelben Briefe ſchreibt, eine von ſeinen Meſſen dort zu produciren.

Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz ſeyn. — Wegen dem Kirchenſtil? — Nichts weniger, ſondern weil man hier jetzt bey den dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Istromenti ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres gedenken kann, als die hieſigen Vocalſtimmen. Sechs Soprani, ſechs Alti, ſechs Tenori und ſechs Baſſi zu zwanzig Violini und zwölf Baſſi verhält ſich juſt wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dieß kommt daher, die Welſchen ſind hier jetzt miſerabel angeſchrieben. Sie haben nur zwey Caſtraten hier, und dieſe ſind ſchon alt. Man läßt ſie halt abſterben. Der Sopraniſt möchte ſchon auch lieber den Alt ſingen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die ſie haben, ſind elendig, und die Tenori und Baſſi wie bey uns die Todtenſinger.

Noch ſchlechter war es mit der Orgel beſtellt, und über die beiden Hoforganiſten gießt er die volle Schale ſeines Spottes aus.

Zwey Organiſten haben ſie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigenſt nach Mannheim zu reiſen. Ich habe Gelegenheit gehabt, ſie recht zu hören; denn hier iſt es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allezeit ſpielen. Das erſte Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den erſten. Ich ſchätze aber nach meiner Meynung den zweyten noch mehr als den erſten; denn wie ich ihn gehört habe, ſo fragte ich, wer iſt der, welcher die Orgel ſchlägt? Unſer zweyter

47 „Wir hatten dieſer Tage den virtuoso Hartig hier" ſchreibt Jacobi an Wieland (8. Juni 1777 I S. 272) „Du ſollteſt dieſen Menſchen ſingen hören! Das Recitativ aus der Alceſte: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal executirt. Ich wünſchte Dir die Freude nur dieſes Recitativ von dieſem Sänger zu hören".

48 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 214.

49 Schubart Aeſthetik S. 132.

Organiſt. Er ſchlägt miſerable. Wie ich den Andern hörte, wer iſt denn der? — Unſer erſter. Der ſchlagte noch miſerabler. Ich glaube, wenn man ſie zuſammenſtöße, ſo würde noch was Schlechteres herauskommen. Es iſt zum Todtlachen, dieſen Herren zuzuſehen. Der zweyte iſt bey der Orgl wie das Kind beim Dreck; man ſieht ihm ſeine Kunſt ſchon im Geſichte an. Der erſte hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingeſtanden und habe ihm zugeſehen, in der Abſicht, ihm Etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey jeder Note in alle Höhe auf. Was aber ſeine Force iſt, iſt, daß er ſechsſtimmig ſpielt, meiſtentheils aber quintſtimmig und octavſtimmig; er läßt auch oft für Spaaß die rechte Hand aus und ſpielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er iſt völlig Herr über ſeine Orgl.

Vor allen aber war es die Inſtrumentalmuſik, durch welche Mannheim ſich auszeichnete, und das dortige Orcheſter galt nach dem einſtimmigen Urtheil für das erſte in Europa. Es war zahlreicher und vollſtändiger beſetzt, namentlich in den Blasinſtrumenten, als ſonſt damals gebräuchlich war[50]; Mozart lernte hier zuerſt die Clarinetten als Orcheſterinſtrument kennen. „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!“ ſchreibt er 3. Dec. 1778. „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht“[51]. Burney wußte nur einen Mangel zu bemerken, der aber in allen Orcheſtern hervortrat, die nicht immer ganz reine Intonation der Blasinſtrumente[52]. Uebrigens war es nicht allein die Kraft eines wohlbeſetzten, die Sicherheit und Gleichmäßigkeit eines tüchtigen Orcheſters, welche man lobte, ſondern ein fein ſchattirter Vortrag, wie man ihn

50 Eine Ueberſicht der Mannheimer Kapelle aus dem Jahr 1756 iſt mitgetheilt in Marpurgs kritiſchen Beiträgen II S. 567 ff., aus dem Jahr 1767 in Hillers wöchentl. Nachrichten II S. 167 ff., wo die Clarinettiſten ſich finden, die dort noch fehlten. Mozart ſchreibt ſeinem Vater (4. Nov. 1777): „Das Orcheſter iſt ſehr gut und ſtark; auf jeder Seite zehn bis eilf Violin, vier Bratſchen, zwey Oboe, zwey Flauti und zwey Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelli, vier Fagotti, vier Contrabaſſi und Trompetten und Pauken“. Für die ſtarken Trompetenchöre waren im Opernſaal auch hier (S. 166) zwei Tribunen gebaut.

51 Urſprünglich wurde die Clarinette, wie der Name zeigt, der Trompete nahegeſtellt, deren hohen Tonlagen das kunſtmäßige Clarinblaſen einen der Clarinette verwandten Klang abzugewinnen verſtand. Von der Militair- und Harmoniemuſik kam ſie ſpät ins große Orcheſter. Hiller merkt ihren Gebrauch als etwas Beſonderes in Agricola's L'amore di Psiche an (Wöchentl. Nachr. 1769 Anh. S. 87). In älteren Partituren, zum Theil auch in den Mozartſchen, halten ſich die Clarinetten nicht ſelten zu den Blechinſtrumenten, und geſellen ſich allmählich den Holzinſtrumenten bei, bis ſie frei in der Miſchung der Klangfarben verwendet werden. Vgl. Adam dern. souv. d'un music. p. 181 f.

52 Burney Reiſe II S. 74 f.

früher nicht kannte[53]. Man verstand es, piano und forte in den verschiedensten Abstufungen wiederzugeben, das crescendo und diminuendo wurde in Mannheim erfunden und lange Zeit dort in einer Weise ausgeführt, die man an anderen Orten nicht nachzuahmen vermochte[54]; man wußte endlich diese und andere Mittel des Vortrags, wie die geschickte Verschmelzung der Blasinstrumente mit den Saiteninstrumenten[55], in einer Weise zu verwenden, daß ein wohlgegliedertes, fein nuancirtes Ganze zum Vorschein kam. Diese außerordentlichen Leistungen des Mannheimer Orchesters, welche bei den Zeitgenossen eine ähnliche Bewunderung erregten[56], wie die des Pariser Orchesters unter Habenecks Leitung in unserer Zeit, wurden dadurch begünstigt, daß dasselbe auch in den regelmäßigen Musiken des Kurfürsten spielte, an denen er selbst sich betheiligte (S. 293); hier wurde in Symphonien und Concerten die eigentliche Instrumentalmusik gebildet und gepflegt[57]. In der Mannheimer Kapelle fanden sich die trefflichsten Künstler, Cannabich, Toeschi, Cramer, Stamitz, Fränzel als Violinspieler, Wendling als Flötist, Le Brun und Ramm als Oboisten, Ritter als Fagottist, Lang als Hornist zählten unter den ersten Virtuosen ihrer Zeit. Allein ihre Größe beruhte ebensosehr auf der vortrefflichen Disciplin des Orchesters, welche gerade so vielen bedeutenden Künstlern gegenüber festzuhalten kein kleines Verdienst war[58]. Dies hatte sich nach Stamitz dessen Schüler Christ. Cannabich (1731—1798) erworben, der in Italien ausgebildet, 1765 Concert-

53 Burney Reise II S. 74. Schubart Selbstbiographie 14 I S. 212. A. M. Z. I S. 882.

54 Reichardt sagt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden I S. 11) vom Berliner Orchester: „Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattirung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben niemals bedient". Er erzählt, daß, als Jomelli dasselbe zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Athem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden.

55 Schubart Aesthetik S. 130.

56 Schubart Aesthetik S. 130: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein forte ist ein Donner, sein crescendo ein Katarakt, sein diminuendo wie in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein piano ein Frühlingshauch".

57 Burney Reise II S. 73.

58 Burney Reise II S. 73.

meister wurde, und seit 1775 die Kapelle dirigirte. Mochten seine Compositionen zu jener Zeit von manchen Seiten überschätzt werden; er war ein ausgezeichneter Geiger als Solospieler, und vielleicht in höherem Grade als Anführer des Orchesters, und ein vorzüglicher Lehrer. Der größte Theil der Violinspieler im Mannheimer Orchester war aus seiner Schule hervorgegangen und diese Uebereinstimmung der Bildung trug nicht wenig zu der Einheit in der Ausführung bei. Cannabich, mehr nachdenklich als erfinderisch, hatte alle Mittel und Bedingungen von Orchestereffecten untersucht, er vervollkommnete die Technik des Geigenspiels besonders, um tüchtige Ripienspieler zu bilden. Da er mit Einsicht und angebornem Dirigententalent[59] „das beste deutsche Herz“[60] und den Ruf eines sittlichen, nüchternen Lebenswandels vereinigte, besaß er die Achtung und Zuneigung seiner Kapelle, und war so im Stande, den Leistungen derselben den hohen Grad von Vollendung zu geben.

In Mannheim bildete sich ein eigenthümlicher Geschmack schon durch die Vielseitigkeit der Leistungen aus und Karl Theodor war darauf bedacht, Componisten und Virtuosen verschiedener Art zu beschäftigen[61]. Bildete auch italiänische Musik und Schule den Grund, so wirkte doch schon der Umstand, daß deutschen Künstlern die Pflege der Musik anvertrauet wurde, auf eine eigenthümliche Ausbildung derselben hin, selbst ehe das nationale Element als das maaßgebende betont wurde. Ferner machte in Mannheim sich neben italiänischem auch französischer Einfluß auf die Musik geltend; die Verbindung, welche der Kurfürst von der Pfalz mit Paris unterhielt, kam auch seinen Musikern durch Geld, Anerkennung, Belohnung und mancherlei Anregung zu gut. Endlich mußte schon die Vorliebe für Instrumentalmusik eine selbständige Richtung der musikalischen Production hervorrufen.

Der Aufenthalt in einer Stadt, welche an Bildungsmitteln, an bedeutenden Persönlichkeiten so reich war[62], mußte auf Mozart nachhaltigeren Einfluß üben, als Salzburg, Augsburg oder München vermochten. Er kam zu einer Zeit nach Mannheim, wo das künstlerische und literarische Streben sich frisch und thätig regte und zwar gerade auf

59 Schubart Aesthetik S. 137. Musik. Alman. f. 1782 (Alethin.) S. 6 f.

60 Schubart Selbstbiogr. 14 I S. 210 f. vgl. S. 227. A. M. Z. V S. 276.

61 Vgl. Schubart Aesthetik S. 129 f. Ein Verzeichniß der großen Opern, welche unter Karl Theodor in Mannheim aufgeführt sind, giebt Lipowsky Baierisches Musik-Lexikon S. 387.

62 Schubart schildert die mannigfachen Anregungen, welche Mannheim damals darbot (Selbstbiogr. 14 I S. 196 ff.).

dem Gebiet, für welches er sich vorzugsweise berufen fühlte, auf dem dramatischen, am lebhaftesten. Wir sehen aber nicht, daß dieser Reichthum ihm irgend imponirte; im Gefühl seiner Selbständigkeit, im Vertrauen auf seine Kraft ließ er es sich in dem anregenden Verkehr wohl sein, ohne sich irgendwie beschränkt zu fühlen. Anfangs wunderte er sich, daß man ihm nicht als einem schon bekannten mit mehr Achtung entgegenkam. Er lernte am Tage nach seiner Ankunft den Violinisten Chr. Danner (geb. 1745) bei Cannabich kennen und ging mit ihm in die Probe[63]. „Ich habe geglaubt, ich kann das Lachen nicht enthalten, wann man mich den Leuten vorgestellt hat. Einige, die mich per renommée gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich groß angesehen, aber auch so gewiß lächerlich. Sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Großes und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren". Mozart mochte es freilich auch in späteren Jahren nicht gern ertragen, wenn seine kleine Gestalt, sein nicht bedeutendes Aeußere von Anderen bemerkt, wohl gar hervorgehoben wurde, selbst wenn dies im Gegensatz zu seinen Leistungen geschah. Es kam so, wie er sagte. Bald hatte er sich als Virtuos und Componist die Achtung und Bewunderung der Mannheimer Musiker erworben, und die Gefälligkeit, mit welcher er sich ihnen durch seine Talente nützlich machte, seine Munterkeit und Behaglichkeit im Verkehr machten ihn beliebt. Je mehr die Erinnerung an die Salzburger Zustände zurücktrat, um so besser befand er sich. Schon von München konnte er seinem Vater schreiben (26. Sept. 1777): „Ich bin immer in meinem schönsten Humor. Mir ist so federleicht, seitdem ich von dieser Chicane weg bin! ich bin auch schon fetter". Wie wohl wurde es ihm erst in Mannheim, wo er sich in einem Verkehr mit gebildeten Künstlern fand, der ihn anregte und befriedigte. Die Mitglieder der Kapelle waren gut bezahlt[64] und gut gehalten; Karl Theodors

63 Es wurde Händels Messias probirt, Mozart wartete ihn nicht ab, weil ihn ein Magnificat von Vogel, das vorher probirt wurde und schier eine Stunde dauerte, zu sehr ermüdete (31. Oct. 1777). Von der Aufführung am 1. Nov. berichtet er nichts, sie scheint keinen Eindruck gemacht zu haben. In den Betrachtungen der Mannh. Tonsch. I S. 119 wird gemeldet, alle Zuhörer hätten beim Messias gegähnt trotz der vortrefflichen Ausführung, während Vogler's Magnificat „unbeschreibliche Wonnegefühle erregte". Später wird mitgetheilt (a. a. O. S. 280), der zweite Theil des Messias sei nicht aufgeführt, weil kein Zuhörer diese trockne Musik aushalten wolle.

64 Man sagte, daß auf Musik und Oper jährlich 200000 Gulden verwandt wurden; K. R[isbeck] Briefe I S. 332.

Vorliebe für Muſik und wohlwollende Leutſeligkeit gab ihnen eine freie Stellung, ſo daß der Umgang auch in dieſen Kreiſen liberal und bequem war. Schubart bekennt, Haus, Tiſch und Herz derſelben habe ihm die ganze Zeit ſeines Aufenthaltes zu Gebote geſtanden, und an allen Kunſtübungen und Ergötzungen habe man ihn Theil nehmen laſſen[65]. Dieſelbe Erfahrung machte auch Mozart; freilich konnte ihm bei längerem Verkehr nicht entgehen, daß die frivole Leichtfertigkeit einer üppigen Hofhaltung[66] auch manche Künſtlerkreiſe berührt hatte.

Die freundliche Aufnahme, welche er bei Cannabich fand, führte bald zu einer vertraulichen Freundſchaft und einem täglichen Verkehr mit der Familie, an welchem auch die Mutter Theil nahm. Er ſpeiſte oft Mittags mit ihnen und es dauerte nicht gar lange, ſo fand er ſich »al solito« zum Nachteſſen bei Cannabichs ein und blieb den Abend dort; da wurde discurrirt, bisweilen auch geſpielt, dann pflegte aber Wolfgang ein Buch aus der Taſche zu ziehen und zu leſen. Mitunter ging es auch luſtig und ausgelaſſen her, wie folgende humoriſtiſche Beichte bezeugt, welche Wolfgang ſeinem Vater ablegt (14. November 1777):

Ich Johannes Chriſoſtomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart gebe mich ſchuldig, daß ich vorgeſtern und geſtern (auch ſchon öfters) erſt bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benenneten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, ſeiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatzmeiſter, Ramm und Lang, oft und nicht ſchwer, ſondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Sauereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich häte mich aber nicht ſo gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlführerin, nämlich die ſogenannte Lieſel mich gar ſo ſehr dazu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen, daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich bekenne alle dieſe meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung ſie öfter bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor mein angefangenes ſündiges Leben noch immer zu verbeſſern. Darum bitte ich um Diſpenſation, wenn es leicht ſeyn kann; wo nicht, ſo gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch ſeinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum ſpricht der ſelige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des brennſuppigen Coffe, der ſchimmelichten Limonade, der Mandlmichel ohne Mandeln, und inſonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er ſelbſt ein großer Kenner und Künſtler in gefrornen Sachen war.

Daß er beim Muſiciren nicht fehlte, verſteht ſich von ſelbſt; gleich

65 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 210.
66 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 223. 225. K. K[iebeck] Briefe I S. 341.

in den ersten Tagen spielte er dort einmal seine sechs Sonaten alle hinter einander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent, und machte sich dasselbe wohl auch bei passender Gelegenheit nutzbar, wie wenn Wolfgang ihm gut spielbare Klavierauszüge seiner Ballets machte. Aber keineswegs war Eigennutz der Grund seines Wohlwollens; er sowohl als seine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, interessirten sich mit Eifer für sein Wohlergehen und bewährten sich ihm jederzeit als treue Freunde. Der Magnet, welcher Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeitlang dort fesselte, war Cannabichs älteste Tochter Rosa, die damals dreizehn Jahr alt war, „ein sehr schönes, artiges Mädl", wie er sie dem Vater beschreibt (6. Dec. 1777). „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmuth und Freundlichkeit[67]. Den Tag nach seiner Ankunft (31. Oct.) spielte sie ihm etwas vor, er fand, daß sie ganz artig Klavier spiele und fing an einer Sonate für sie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Das erste Allegro wurde auf denselben Tag fertig. „Da fragte mich der junge Danner", berichtet er dem Vater weiter, „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen. — Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es ist auch so: wie das Andante, so ist sie". Am 8. Nov. schrieb er bei Cannabichs das Rondo — „folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen". Beim Einstudiren dieser Sonate interessirte ihn ihr Talent um so mehr, als er ihr Spiel vernachlässigt fand. „Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. — Wenn ich ihr förmlicher Meister wäre, so sperrte ich ihr alle Musikalien ein, deckte ihr das Klavier mit einem Schnupftuch zu und ließe ihr so lang mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordenten ꝛc. exerciren, bis die Hand völlig eingericht wäre, denn hernach getrauete ich mir eine rechte Clavieristin aus ihr zu machen". Es kam dann auch zu einem förmlichen Unterricht, er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg sehr

67 Daß sie damals sehr anziehend gewesen sei bezeugt auch eine Aeußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel solcher süßer unschätzbarer Augenblicke schenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der schönen Rose Cannabich. Ihre Erinnerung ist meinem Herzen ein Eden!" Eine begeisterte Schilderung giebt der Musik. u. Künstleralm. f. 1783 S. 27 f. Später (1786) wird sie als Mad. Schulz erwähnt.

zufrieden. „Geſtern hat ſie mir wieder ein recht unbeſchreibliches Vergnügen gemacht“, ſchreibt er 6. Dec. 1777, „ſie hat meine Sonate ganz vortrefflich geſpielt. Das Andante (welches nicht geſchwind gehen muß ſpielt ſie mit aller möglichen Empfindung; ſie ſpielt ſie aber auch recht gern“. Der Vater fand (11. Dec. 1777) die Sonate ſonderbar, es ſei etwas vom vermanierirten Mannheimer goût darinnen, doch nur ſo wenig, daß ſeine gute Art dadurch nicht verdorben wird.

Auch mit dem ausgezeichneten Flötiſten Joh. Bapt. Wendling, der ſeit 1754 in der Kapelle war und ein angenehmes Haus machte, trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein; „da war Alles in der größten Höflichkeit“, berichtet er dem Vater. „Die Tochter [Auguſte], welche einmal Maitreſſe vom Kurfürſten war, ſpielt recht hübſch Klavier[68]. Hernach habe ich geſpielt. Ich war heute in einer ſo vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beſchreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopf geſpielt und drei Duetti mit Violine, die ich mein Lebtage niemalen geſehen und deſſen Autor ich niemalen nennen gehört habe. Sie waren allerſeits ſo zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küſſen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn ſie iſt gar kein Hund“. Er componirte der Mlle. Guſtl, welche Wieland einer Madonna von Rafael oder Dolce ſo ähnlich fand, daß man ſich kaum erwehren könne, ihr ein Salve Regina zu adreſſiren[69], auch gleich ein franzöſiſches Lied. Sie hatte ihm den Text gegeben und trug es unvergleichlich vor, ſo daß es alle Tage „beym Wendling“ geſungen wurde, wo ſie „völlig Narren darauf waren“. Er verſprach ihr, deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigſtens ſpäter auch angefangen wurde[70]. Auch für die Mutter, Dorothea Wendling, wurde eine Arie mit Recitativ wenigſtens ſkizzirt; ſie hatte ſich den Text aus Metaſtaſio's Didone (II, 4) Ah! non lasciarmi no, bell idol mio ſelbſt ausgeſucht, und war ebenſo wie die Tochter „ganz närriſch auf dieſe Arie“. Da Mozart in ſeinen Skizzen die Singſtimme und den Baß vollſtändig auszuſchreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten pflegte, konnte man nach einem ſolchen Entwurf die Arie ſingen und allenfalls begleiten. Ob ſie je ausgeführt worden iſt, weiß man nicht. Und Wendling ſelbſt ging auch nicht leer aus;

---

68 Schubart Aeſthetik S. 144.

69 Wieland Briefe an Fr. La Roche S. 192. Vgl. Briefe von Gleim u. Heinſe I S. 424.

70 Die beiden franzöſiſchen Lieder Oiseaux, si tous les ans (307 K.) und Dans un bois solitaire (308 K. werden dieſe in Mannheim componirten ſein.

wir erfahren, daß bei Cannabich ein Concert von ihm probirt wurde, zu welchem Mozart ihm die Instrumente gesetzt hatte (22. Nov. 1777). Er hatte gegen die Flöte eine Abneigung und gegen die Flötisten ein Mißtrauen, aber mit Wendling machte er eine Ausnahme. „Ja wissens", sagte er zu dessen Bruder, der ihn damit neckte, „das ist was anderes beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler, und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch — schauens, da ists immer recht, er hats Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen und Gabelmachen schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was Adagio heißt"[71].

Dem Oboisten Friedr. Ramm (geb. 1744), den er bei Cannabich traf und fand, daß er recht gut blase und einen feinen hübschen Ton habe, schenkte er gleich sein Oboenconcert, worüber der vor Freude „närrisch wurde" (4. Nov. 1777). Er machte es zu seinem cheval de bataille, spielte es in demselben Winter fünfmal (13. Febr. 1778), es gefiel sehr, „obwohl man wußte, daß es von mir war".

Wenn die stete Bereitschaft im Componiren Mozart Bewunderung und Zuneigung verschaffte, so machte er sich nicht minder als Orgel- und Klavierspieler geltend, während wir nicht mehr hören, daß er Violine gespielt habe. Er erzählt seinem Vater launig (13. Nov. 1777), wie er bald nach seiner Ankunft die Mannheimer durch sein Orgelspiel in Verwunderung gesetzt habe.

Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier gewöhnlichen war, so guckte sich Alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte [Concertmeister] Toeschi und Wendling stunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, es stund dann und wann pizzicato, da gab ich allezeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt des Benedictus muß man hier allezeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da stunden sie Alle da und machten Gesichter. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fuge. Das Pedal ist anderst als bey uns, das machte mich anfangs ein wenig irrig, aber ich kam gleich drein.

---

71 Wetzgen Recensionen 1865 Nr. 6 S. 82. Vgl. Schubart Aesthetik S. 143.

Als die neue Orgel in der lutheriſchen Kirche probiret wurde (18. Dec.), wozu man alle Kapellmeiſter einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter ſchreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand dieſelbe ſehr gut, ſowohl im Pleno als in einzelnen Regiſtern, nur mit Vogler, der ſie ſpielte, war er nicht zufrieden; deshalb ſpielte er ſelbſt auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm ſich aber gleich vor in der nächſten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „ſich auf der Orgl köſtlich divertiren". Auch in der reformirten Kirche, deren Orgel als eine ganz ausgezeichnete geprieſen wird[72], ſpielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

Wie große Bewunderung er als Klavierſpieler erregte, berichtete die Mutter (28. Dec. 1777):

Der Wolfgang wird überall hochgeſchätzt; er ſpiellet aber viel anderſt als zu Salzburg, denn hier ſind überall Pianoforte, und dieſe kann er ſo unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals ſo gehört hat: mit einem Wort, Jedermann ſagt, der ihn hört, daß ſeines gleichen nicht zu finden ſey. Obwohl hier Becké geweſen, ſowie auch Schubart, ſo ſagen doch alle, daß er weit darüber iſt in der Schönheit und gusto und Feinigkeit; auch daß er aus dem Kopf ſpiellet und was man ihm vorleget, das bewundern ſie alle aufs höchſte.

In Mannheim trat das Klavierſpiel gegen die Virtuoſität auf den Orcheſterinſtrumenten zurück, ſo daß Pet. Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, gar nicht Klavier ſpielen konnte und an dieſem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, nie Geſchmack fand[73]. Doch fehlte es ihm nicht an Gelegenheit ſich mit anderen Klaviervirtuoſen zu meſſen. Der Abbé Joh. Fr. Xav. Sterkel (1750—1817), einer der berühmteſten Klavierſpieler jener Zeit, kam während Mozarts Anweſenheit von Mainz, wo er Pianiſt und Kaplan des Kurfürſten war[74], nach Mannheim. „Vorgeſtern auf den Abend" berichtet er dem Vater (26. Dec. 1777) „war ich al solito beym Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er ſpielte fünf Duetti, aber ſo geſchwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und nicht auf den Tact; es ſagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich ſpielte das ſechste und in Wahrheit beſſer als der Sterkel". Was ihm an Sterkel mißfiel, das Beſtreben durch raſches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponiren, während es doch nur ein

72 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 203 f.
73 A. M. Z. XXVIII S. 466.
74 C. M. v. Webers Lebensbild I S. 248 f.

Nothbehelf war um die Mängel eines künſtleriſchen Vortrags zu verdecken, das tadelte er auch an dem Spiel Voglers (1749—1814, des einzigen Mannheimer Klaviervirtuoſen, und ungleich härter. Er erzählt ſeinem Vater (17. Jan. 1778) wie er bei einer großen Geſellſchaft mit Vogler zuſammengetroffen ſei.

Nach Tiſche ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zuſammen ſtimmen, und auch ſeine geſtochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte ſie ſpielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf ſein ſo dringendes Bitten auch meine Sonaten holen laſſen. NB. Vor dem Tiſche hat er mein Concert, welches das von der Litzau iſt (246 K.), prima vista — herabgehudelt[75]. Das erſte Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß ſpielte er meiſtens anders als es ſtand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es iſt auch nicht anders möglich in der Geſchwindigkeit; die Augen können es nicht ſehen und die Hände nicht greifen. Ja, was iſt denn das? ſo ein prima vista ſpielen, und — iſt bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig ſind ſo genannt zu werden) können nichts ſagen, als daß ſie Muſik und Clavierſpielen — geſehen haben. Sie hören, denken und — empfinden ſo wenig dabey — als er. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß es nicht zum Ausſtehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu ſagen: Viel zu geſchwind. Uebrigens iſt es auch viel leichter, eine Sache geſchwind, als langſam zu ſpielen; man kann in Paſſagen etliche Noten im Stiche laſſen, ohne daß es Jemand merkt; iſt es aber ſchön? — Man kann in der Geſchwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand ſieht und hört; iſt es aber ſchön? — Und in was beſteht die Kunſt, prima vista zu leſen? In dieſem: das Stück im rechten Tempo, wie es ſeyn ſoll, zu ſpielen, alle Noten, Vorſchläge ꝛc. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto, wie es ſteht, auszudrücken, ſo daß man glaubt, derjenige hätte es ſelbſt componirt, der es ſpielt. Seine Applicatur iſt auch miſerabel: der linke Daumen iſt wie beym ſeligen Adlgaſſer, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem erſten Finger und Daumen.

Dies Urtheil läßt die tiefe Abneigung gegen Vogler nicht verkennen, welche in allen Aeußerungen Mozarts über denſelben deutlich hervortritt (Beil. X). Er hatte ſich perſönlich über Vogler nicht zu beklagen; „der Hr. Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen", ſchreibt er dem Vater (17. Jan. 1778) „indem er mich ſchon oft geplagt hatte zu ihm zu kommen, ſo hat er endlich doch ſeinen Hochmuth beſiegt und hat mir die erſte Viſite gemacht". Daß nicht die Ri-

75 „In Abſicht des Spielens vom Blatt weg" heißt es muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 61 „iſt Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige". Vgl. muſik. Correſp. 1790 S. 119. 1792 S. 379. Schubart Aeſthetik S. 133 ff. Manche zogen Beecke und Mozart ausdrücklich ihm vor (muſik. Real-Zeitg. 1789 S. 262).

valität, in welcher beide als Componiſten, Orgel- und Klavierſpieler zu einander ſtanden, Mozart bewog, große Verdienſte zu verkennen und zu verkleinern bedarf keiner Verſicherung. Vielleicht konnte ſie beitragen ſein Urtheil zu ſchärfen, weſentlich wurde daſſelbe wohl dadurch beſtimmt, daß „das ganze Orcheſter von unten bis oben“ gegen Vogler eingenommen war. Man betrachtete ihn als einen Eindringling, der ſeine angeſehene Stellung in Mannheim erſchlichen, Anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer intriguire; man fand ſeine violetten Strümpfe, die ihm als päbſtlichen Protonotar zukamen, bizarr[76], und daß er in Geſellſchaften mit ſeinen Muſikalien ein Gebetbuch mitſchickte, daß er ſeine Beſuche oft warten ließ bis er ſeine Gebete verrichtet hatte, ſah man als auf Effect berechnet an[77]; man klagte über ſeinen Hochmuth, der nichts gelten laſſen wollte, und fand ſeine eigenen Leiſtungen weit unter den Erwartungen, welche er ſelbſt rege machte. So war das Urtheil über ihn in den Kreiſen, welche Mozart befreundet waren, und die auf ihn großen Einfluß übten. Aber von Allem abgeſehen, was durch Parteileidenſchaft und Klatſcherei entſtellt ſein mag, wird es begreiflich, daß zwei ſo verſchiedenartige Menſchen einander vielmehr abſtoßen als anziehen mußten. Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; ſchon daß er ſo enthuſiaſtiſche Anhänger und geſchworne Feinde fand und ſeine Zeitgenoſſen in lebhafter Bewegung für oder gegen ſeine mannigfachen Verſuche zu erhalten wußte dient als Beweis dafür. Er beſaß muſikaliſches Talent, Verſtand und Scharfſinn, und verband mit vielſeitiger Beweglichkeit Energie des Willens, ſo daß er in Kunſt und Wiſſenſchaft Erhebliches erreichte, ſoweit das Techniſche — im weiteren Sinn gefaßt — reicht. Aber dieſe Eigenſchaften können, wenn nicht eine wahrhaft ſchöpferiſche Kraft ſie verwendet, weder in Kunſt noch Wiſſenſchaft das letzte Ziel des unvergänglich Schönen und Wahren erreichen. Und dieſe Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit. Die verſchiedenen ihm zu Gebote ſtehenden Kräfte ſcheinen einander zu hemmen ſtatt zu fördern, der Muſiker tritt dem Denker, der Denker dem Muſiker in den Weg. Daher finden wir, daß er um ſtarke Wirkungen hervorzubringen zu einer reflectirten Technik ſeine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunſt ſucht. Mag es die Illuſtration eines ausgedachten Programms gelten[78], wobei die Charakteriſtik immer

76 Muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 70.
77 Muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 77 f. Forkels muſik. Alman. 1789 S. 135.
78 N. Zſchr. f. Muſ. II S. 85.

mehr in eine Häufung rein ſinnlicher Effecte ausartet, oder ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretiſch-muſikaliſcher Art — und nach beiden Seiten hin iſt er bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz ſolcher Leiſtungen das Intereſſe für dasjenige, was nicht aus dem Weſen des Kunſtwerks hervorgeht, ſondern von außen hinzugebracht iſt. Dieſe Richtung der muſikaliſchen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geiſtesbildung das Deficit der künſtleriſchen Schöpferkraft decken ſoll, und je ſtärker ſie zur Mitwirkung herangezogen wird um ſo entſchiedener die natürliche Entwickelung des rein Künſtleriſchen hemmen muß, iſt zuerſt von Vogler eingeſchlagen worden. Durch ſeine berühmten Schüler Weber und Meyerbeer, welche dieſelbe in ſehr verſchiedener Weiſe verfolgt haben, iſt ſie für die Entwickelung der modernen Muſik verhängnißvoll geworden. Ein künſtleriſches Streben der Art läßt vorausſetzen, daß auch dem Menſchen die innere Einheit fehle, welche Ehrgeiz und Berechnung dem ſittlichen Charakter ſo wenig als dem künſtleriſchen zu geben vermögen. In der That erſcheinen die Widerſprüche in Voglers Leben und Weſen, welche ſelbſt ſeine Anhänger bezeugen[79], ebenſo begreiflich wie die Widerſprüche ſeiner künſtleriſchen Natur. Stellen wir einem ſolchen Manne Mozart gegenüber, deſſen ſchöpferiſches Genie in ſich ſelbſt Geſetz und Maaß trug, ſein ganzes Weſen in jedem Moment durchdrang und beſtimmte und auch die angeſtrengte Arbeit zur künſtleriſchen Freiheit erhob, deſſen ſittliche Natur durch ſtrenge Erziehung, ohne an ihrer Geſundheit und Wahrheit einzubüßen, feiner und edler geworden war, ſo begreift man, daß er ſich inſtinctmäßig von ihm abgezogen fühlen mußte, und daß es tief in ſeiner eigenen Natur begründet lag, wenn er ihm entgegentrat, ihm ſelbſt nicht völlig Gerechtigkeit widerfahren ließ. Daß Mozart durch ſein Urtheil über Vogler, mit dem er ſicher nicht hinter dem Berge hielt und dem ſein Benehmen entſprochen haben wird, dieſen empfindlich kränkte, kann nicht zweifelhaft ſein; ob dieſer ihm, wie der Vater vermuthete, vor allen „entgegengearbeitet" habe, iſt nicht zu ſagen, Wolfgang ſelbſt deutet nirgends darauf hin. Zu denjenigen, welche Vogler in Mannheim anhingen, gehörte Peter Winter (1755—1826), ſeit 1764 Violiniſt in der Kapelle. Er war „Voglers beinahe einziger Freund und Geſellſchafter, wenigſtens Herzensfreund", und man bedauerte, daß er deſſen Eitelkeit täglich Opfer brachte[80]; obgleich er

79 Vgl. C. M. v. Weber Lebensbild III S. 178. Gfr. Weber Cäcilia XV S. 40 f.

80 Muſik. Correſp. 1788 S. 70.

ſelbſt ſpäter nie Voglers Schüler genannt ſein wollte[81]. Er ſcheint damals eine Abneigung gegen Mozart gewonnen zu haben, die dieſer ſpäter empfindlich fühlen mußte.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch dieſe Stellung, welche er Vogler gegenüber nahm, nur noch vertrauter. Wendling dachte mit Ramm in den Faſten nach Paris zu reiſen, wohin ihnen der Fagottiſt Ritter vorangehen ſollte; ſie wollten dort gemeinſchaftlich Concerte geben, ein Componiſt und Klavierſpieler wie Wolfgang war für ſie der wünſchenswertheſte Geſellſchafter und Wendling ſchlug ihm vor, mit zu gehen. Dieſer hatte die größte Neigung und ſchrieb dem Vater (3. Dec. 1777):

Wenn ich hier bleibe, ſo ſoll ich in den Faſten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm, Oboiſt, welcher ſehr ſchön bläſt, Hrn. Balletmeiſter Lauchery nach Paris. Hr. Wendling verſichert mich, daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris — er iſt erſt zurückkommen — er ſagt, das iſt noch der einzige Ort, wo man Geld und ſich Ehre machen kann: Sie ſind ja ein Mann, der Alles im Stande iſt; ich will Ihnen ſchon den rechten Weg zeigen; Sie müſſen Opera seria, comique, Oratoire und Alles machen. — Wer ein Paar Opera in Paris gemacht hat, bekommt etwas Gewiſſes das Jahr; hernach iſt das Concert spirituel. Academie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lection giebt, ſo iſt der Brauch für 12 Lectionen 3 Louisdor. Man läßt ſonach Sonaten, Trio, Quatuor ſtechen par souscription. Der Cannabich, Toeschi, die ſchicken viel von ihrer Muſik nach Paris. Der Wendling iſt ein Mann der das Reiſen verſteht. Schreiben Sie mir Ihre Meinung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug ſcheint es mir. Ich reiſe mit einem Mann der Paris (wie es jetzt iſt) in und auswendig kennt; denn es hat ſich viel verändert. Ich gebe noch ſo wenig aus, ja ich glaube, daß ich nicht halb ſo viel depenſire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicherweiſe bei Wendling im Hauſe. Den 12. dieſes wird Hr. Ritter, der den Fagott ſehr ſchön bläſt, nach Paris reiſen. Wenn ich nun allein geweſen wäre, hätte ich die ſchönſte Gelegenheit gehabt; er hat mich ſelbſt angeſprochen. Der Ramm iſt ein recht braver luſtiger ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der ſchon viel gereiſt iſt und folglich viel Erfahrung hat. Die erſten und beſten von der Muſik hier haben mich ſehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderſt als Hr. Kapellmeiſter.

Die Mutter war dem Reiſeproject nicht abgeneigt; ſie ſchreibt ihrem Manne (11. Dec. 1777):

Wegen den Wolfgang ſeiner Reiſe nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht iſt; es iſt bey dieſer Zeit nirgends nichts zu ma-

81 A. M. Z. XXVIII S. 354.

chen als zu Paris. Monsieur Wendling ist ein ehrlicher Mann, den jedermann kennt, er ist viel gereist und schon über 13 mal zu Paris gewesen, er kennt es inwendig und auswendig, und unser Freund Hr. v. Grimm ist auch sein bester Freund, welcher ihm viel gethan hat. Also kannst Du Dich entschließen, was Du willst ist mir recht. Der Herr Wendling hat mich versichert, er will gewiß Vater über ihm seyn, er liebt ihm wie seinen Sohn, und sollte so gut bey ihm aufgehoben seyn wie bey mir. Daß ich ihn selbst nicht gern von mir lasse, das kannst Du Dir einbilden und wenn ich allein nach Hause reisen müßte, so einen weiten Weg das ist mir auch nicht lieb; allein was ist zu thun? einen so weiten Weg nach Paris zu machen ist für mein Alter beschwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein.

Um diesen Plan auszuführen, war die nothwendige Bedingung, daß Wolfgang in Mannheim bliebe. Sein erstes Bestreben war denn auch darauf gerichtet, sich dem Kurfürsten für eine Anstellung in der Kapelle zu empfehlen, und seine Freunde waren ihm dabei ernstlich behülflich. Gleich nach seiner Ankunft führte ihn, wie er berichtet (4. Nov. 1777), Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli ein, wo zufällig auch Cannabich anwesend war.

Hr. Holzbauer sagte auf welsch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey Sr. Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen; ich bin schon vor funfzehn Jahren hier gewesen, ich war dort sieben Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und so auch in der Musik. Ah, sagte der Graf, das ist der — —. Was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, und ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er mit ernsthafter Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie ganz passabel Clavier spielen. Ich machte eine Verbeugung.

Es waren gerade Gallatage, am ersten derselben stellte Graf Savioli Wolfgang der Kurfürstin vor, welche ihn sehr gnädig aufnahm und sich noch sehr wohl erinnerte, wie er vor funfzehn Jahren dort gewesen sei, ob sie ihn gleich nicht würde wiedererkannt haben. Am dritten Gallatag (6. November) war große Akademie bei Hof, in welcher Mozart ein Concert und vor der Schlußsymphonie „aus dem Kopf" und eine Sonate spielte.

Der Churfürst, sie und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich spielte, so gieng der Churfürst und sie völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Churfürsten die Hand. Er sagte! Es ist jetzt, glaube ich, funfzehn Jahre, daß Er nicht hier war?

— Ja, Ew. Durchlaucht, funfzehn Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er ſpielt unvergleichlich. Die Prinzeſſin, als ich ihr die Hand küßte, ſagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.

Die Kurfürſtin ließ ihn wiſſen, daß er noch einmal bei ihr allein ſpielen ſollte und ſie mußten nun zunächſt bleiben um zu erwarten, wann ſie ihn befehlen würde. Nach einigen Tagen händigte Graf Savioli ihm das Präſent ein, eine ſchöne goldene Uhr, wiewohl ihm 10 Carolin lieber geweſen wären als die auf 20 Carolin geſchätzte Uhr. „Nun habe ich mit Dero Erlaubniß 5 Uhren; ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hoſen noch ein Uhrtäſchl machen zu laſſen und, wenn ich zu einem großen Herrn komme, zwey Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode iſt), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren".

Nach der Meinung des Vaters ſollte Wolfgang in Mannheim ohne beſtimmte Ausſicht auf eine Anſtellung nicht länger als irgend nöthig verweilen; durch gute Freunde ließe ſich für eine künftige Anſtellung auch in ſeiner Abweſenheit wirken; er ſelbſt müſſe den Augenblick nutzen und ſich an verſchiedenen Orten hören laſſen um Geld zu erwerben und ſich bekannt zu machen. In Frankfurt war den von ihm eingezogenen Nachrichten nach nichts zu machen; in Mainz wären durch den Beiſtand des Concertmeiſter Georg Ant. Kreuſer Concerte bei dem für Muſik enthuſiasmirten Kurfürſten[82] und in der Stadt wohl zu Stande zu bringen. Vielleicht ließe ſich auch in Coblenz beim Kurfürſten Clemens etwas erreichen, zwiſchen welchem und dem Kurfürſten Wolfgang in München bei der Tafel mit dem Bleiſtift componirt hatte, als ſie von England nach Hauſe reiſten (S. 47), während Bonn nichts eintragen würde. Von ſolchen Ausflügen könnten ſie ja auch nach Mannheim wieder zurückkehren, wenn dort nur Ausſicht ſei ſich den Winter über zu halten; im äußerſten Falle müſſe man freilich an Paris denken, was aber eine ſchwierige und koſtſpielige Unternehmung ſei. Ihm, der fortwährend mit Plänen umging, war es keineswegs recht, daß die Reiſenden ſich in Mannheim behaglich einzurichten ſchienen. Wolfgang aber, der zum erſtenmal bei kunſtverſtändigen Fachgenoſſen Anerkennung, im gebildeten Familienverkehr Zuneigung und Anregung fand, fühlte ſich in dieſem neuen Elemente ſo wohl, daß er es gern hörte, wenn „Alles zu ihm ſagte: Wo wollen Sie denn den Winter hin? bey dieſer Jahreszeit iſt es ja gar übel zu reiſen; bleiben Sie hier!"

82 Schubart Aeſthetik S. 182.

Und da erſchienen ihm auch die Ausſichten, welche die guten Wünſche ſo vieler guter Freunde ihm eröffneten, keineswegs unſicher. Die Mutter ließ ſich von dem Sohne und ſeinen Freunden leiten und war zufrieden, wenn man ſie überredete, der Aufenthalt in Mannheim ſei für Wolfgang das Vortheilhafteſte.

Der Kurfürſt hatte befohlen Mozart auch bei ſeinen natürlichen Kindern einzuführen, bei denen er ſich nachmittags einige Stunden aufzuhalten pflegte, auch an ihrem Unterricht näheren Antheil nahm. Mozart, der mit Cannabich hinging, berichtet dem Vater (8. Nov. 1777):

Da ſprach ich den Churfürſten wie meinen guten Freund. Er iſt ein recht gnädiger und guter Herr. Er ſagte zu mir: Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geſchrieben? — Ja, Ew. Durchlaucht! Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zur höchſten Gnad, mein größter Wunſch wäre, hier eine Opera zu ſchreiben. Ich bitte auf mich nicht ganz zu vergeſſen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch deutſch! und ſchmutzte. — Das kann leicht geſchehen[83]. — Er hat einen Sohn und drey Töchter[84], die älteſte und der junge Graf ſpielen Clavier. Der Churfürſt fragte mich ganz vertraut um Alles wegen ſeine Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meiſter zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churfürſt, als er ging, bedankte ſich ſehr höflich bey mir.

Nach einigen Tagen ging er wieder zu ihnen und ſpielte dort „recht von ganzem Herzen“ dreimal auf Erſuchen des Kurfürſten, der ſich neben ihn ſetzte und „unbeweglich blieb“; ein gewiſſer Profeſſor mußte ihm ein Thema zu einer Fuge geben. Dies ſchien der geeignete Weg die Gunſt des Kurfürſten zu gewinnen. Auf Anſtiften Cannabichs, wie er ſeinem Vater bemerkt — der auch auf Cannabichs Freundſchaft rechnete, weil ſein Intereſſe wegen der Tochter damit verknüpft ſei — fragte er beim Grafen Savioli „einem recht braven Cavalier“ an, ob ihn der Kurfürſt nicht den Winter da behalten wolle, er ſei gern bereit die Kin-

---

83 L. Mozart hatte ſchon ſeinem Sohne geſchrieben (2. Nov. 1777): „Ich wünſche daß Du in Mannheim etwas zu thun bekommſt. Sie ſpielen immer deutſche Opern; vielleicht bekommſt Du eine zu machen. — Sollte es geſchehen, ſo weißt Du ohnehin, daß ich Dir das Natürliche, für Jedermann leicht Faßliche, Populare nicht erſt recommandiren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen: alles hat ſeinen Platz“. Man ſieht, er hatte nur das leichte Singſpiel im Auge, von der neuen Erſcheinung einer großen deutſchen Oper war ihm noch nichts bekannt.

84 Es waren die Kinder der Schauſpielerin Seyffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn war ſpäter Fürſt von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herren verheirathet. Häuſſer Geſchichte der rhein. Pfalz II S. 934.

der deſſelben zu inſtruiren. Dieſer verſprach es dem Kurfürſten zu proponiren und zu unterſtützen, nur möge er bis nach den Gallatagen Geduld haben. Auch Cannabich hoffte danach auf den beſten Erfolg, den man nun abzuwarten habe. Da ſich ſo eine Sache aber nicht übereilen laſſe, ſo müſſe man ſich in Geduld zu faſſen wiſſen, meldet Wolfgang dem Vater, und ermahnt ihn ſich nicht durch Speculationen, die ſich doch meiſtens als nutzlos erwieſen, Zeit und Stimmung zu verderben. Mittlerweile habe er 150 Gulden beim Bankier aufgenommen; „denn der Wirth wird ohne Zweifel lieber Geld als Muſik klingen hören".

Das war gar nicht nach dem Sinne des Vaters, der ihm einen derben Wiſcher für die unbeſonnene Aeußerung ertheilt, daß ſeine Speculationen nichts nützen. „Gerechter Gott!" ſchreibt er „ich ſoll nicht ſpeculiren, nachdem ich nur wegen Euch itzt 450 fl. ſchuldig bin! und Du glaubſt vielleicht mich dadurch in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspoſſen ſchreibſt". Er weiſt ihnen nach, wie wenig ſie bis jetzt auf ihrer Reiſe die Zeit gehörig in Acht genommen hätten, und ſchilt, daß ſie nicht zu rechter Zeit im Voraus ihre Pläne mittheilten, damit man gehörige Vorbereitungen treffen könnte. „Ich bitt' Dich, mein Wolfgang, überleg doch Alles und ſchreib nicht immer die Sachen, wenn ſie ſchon vorbey ſind; ſonſt ſind wir alle unglücklich". Er macht ihn darauf aufmerkſam, wie er bis jetzt faſt nur von Hoffnungen gelebt und dem Vater die Sorge für das Geld überlaſſen habe, das ſie gebrauchten; dazu wäre nicht einmal Rechnung abgelegt, was doch namentlich ſein liebes Weib ihm verſprochen hätte, wohl aber Geld aufgenommen ohne rechtzeitig Anzeige zu machen.

So eine Reiſe iſt kein Spaß; das haſt Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtigere Gedanken im Kopf haben als Narrenspoſſen; man muß hundertfach vorausſehen, bemühet ſein, ſonſt ſitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld iſt, iſt auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umſonſt giebſt, Sonaten componirſt und alle Nächte ſtatt wichtigeren Dingen von 10 bis 12 Uhr Kindereien machſt. Begehre dann einen Geld-Credit! — da hört aller Spaß auf einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichſte Geſicht ganz gewiß ernſthaft.

Hierauf erfolgte von der Frau eine ſehr ſummariſche Rechnungsablage (11. Dec. 1777):

Mein lieber Mann, Du verlangſt zu wiſſen, was wir alles auf der Reiſe ausgegeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geſchrieben, und der von Augsburg iſt 38 fl. geweſen. Der Wolfgang hat Dir geſchrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unköſten vom Concert,

welche auch 16 fl. machten, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Alſo wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, alſo in 14 Tägen, wann wir abgereiſt wären, würde nicht viel übrig geblieben ſein. Dann die Reiſen koſten als mehr, ſeitdem es ſo theuer geweſen; es iſt nicht mehr ſo wie es geweſen, Du würdeſt Dich verwundern.

Der gereizte und etwas kleinlaute Ton aber, in welchem Wolfgang die Vorwürfe ſeines Vaters zurückweiſt, (20. Nov. 1777) zeigt, daß er die Wahrheit derſelben fühlte und wie empfindlich der ernſte Hinweis auf ſeine Pflicht ihn aus dem behaglichen Mannheimer Leben aufſtörte.

Wenn Sie die Urſach meiner Nachläſſigkeit, Sorgloſigkeit und Faulheit zuſchreiben, ſo kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern, daß Sie mich, Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht ſorglos, ich bin nur auf Alles gefaßt und kann folglich Alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt ſo ſeyn muß, ſo ſeye es. Ich bitte aber im Voraus ſich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geſchehen was da will, ſo iſt es gut, wenn man nur geſund iſt; denn die Glückſeligkeit beſteht — in der Einbildung (29. Nov. 1777).

Allein auch mit dieſer Moralphiloſophie war der Vater nicht einverſtanden; mit großer Gelaſſenheit giebt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes, daß das Glück in der Einbildung beſtehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm beſonders die Situation in den Sinn, wenn Jemand bezahlen ſolle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieſer Satz iſt ein Moralſatz für Menſchen, die mit nichts zufrieden ſind!“

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf der Bemühungen beim Kurfürſten. Zunächſt ſucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Geſinnung und Verhalten aufzuklären (29. Nov. 1777):

Nachmittag [nach der erſten Unterredung mit Savioli] war ich bey Cannabich, und weil ich auf ſein Anrathen zum Grafen gegangen bin, ſo fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er ſagte mir: Mir iſt es ſehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Dienſten wären. Ich ſagte: Ich wollte nichts mehr wünſchen, als daß ich immer um Sie ſeyn könnte, aber auf beſtändig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben ſchon zwey Kapellmeiſter, ich wüßte alſo nicht, was ich ſeyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachſtehen! Das ſollen Sie auch nicht, ſagte er, hier ſteht kein Menſch von der Muſik unter dem Kapellmeiſter, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürſt könnte Sie ja zum Kammer-Compoſiteur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber ſprechen. — Donnerstag darauf war große Academie; als mich der Graf geſehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß

er noch nichts geredet habe, indem jetzt die Gallatäg ſind, ſo bald aber die Galla vorbey ſein wird, nämlich Montag, ſo wird er gewiß reden. Ich ließ drey Täg vorbey gehen, und als ich gar nichts hörte, ſo ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er ſagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich geſtern), heute war Jagd, mithin habe ich den Churfürſten unmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort ſagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergeſſen. Die Wahrheit zu geſtehen, ſo war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entſchloß mich alſo, meine leichteſte ſechs Variations über den Fiſcher-Menuett (179 K.), die ich ſchon eigends wegen dies hier aufgeſchrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Als ich hin kam, ſo können Sie ſich die Freude nicht vorſtellen von der Gouvernante. Ich ward ſehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und ſagte, daß ſie für den Grafen gehören, ſagte ſie: O, das iſt brav, aber Sie haben ja doch für die Comteſſe auch was? — Jetzt noch nicht, ſagte ich, wenn ich aber noch ſo lange hier bleibe, daß ich etwas zu ſchreiben Zeit habe, ſo werde ich — A propos, ſagte ſie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das iſt curios. Mir ſagte es neulich der Churfürſt ſelbſt. A propos, ſagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es geſagt hat, ſo hat es derjenige geſagt, der es ſagen kann; denn ohne den Churfürſten kann ich natürlicher Weiſe nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geſchichte. Wir wurden einig, daß ich morgen, als heute nach vier Uhr, hinkommen würde und für die Comteſſe etwas mitbringen würde. Sie werde, ehe ich komme, mit dem Churfürſten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er iſt heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comteſſe ein Rondeau gemacht. Habe ich nun nicht Urſach genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan iſt, abreiſen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Den Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürſt hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Briefe eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, ſich nicht zu früh zu freuen, oder zu ſorgen, und die Geſchichte keinem Menſchen als Hrn. Bullinger und meiner Schweſter zu vertrauen.

Allein ſo raſch ging dieſe Angelegenheit nicht vorwärts; in ſeinem nächſten Briefe (3. Dec. 1777) konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu verſprechen ſchienen.

Vergangenen Montag hatte ich das Glück, nachdem ich drey Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürſten endlich anzutreffen. Wir haben zwar Alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umſonſt ſeyn, weil es ſchon ſpät war,

doch endlich ſahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comteſſe zum Claviere ſitzen, und ich ſetzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und ſo ſah uns der Churfürſt, als er herein kam. Wir ſtanden auf; aber er ſagte, wir ſollten fortmachen. Als ſie ausgeſpielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und ſagte, daß ich ein ſo ſchönes Rondo geſchrieben hätte. Ich ſpielte es, es gefiel ihm ſehr. Endlich fragte er: Wird ſie es aber wohl lernen können? — O ja, ſagte ich, ich wollte nur wünſchen, daß ich das Glück hätte, ihr es ſelbſt zu lehren. Er ſchmutzte und ſagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde ſie ſich nicht verderben, wenn ſie zweyerley Meiſter hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kömmt nur darauf an, ob ſie einen guten, oder ſchlechten bekömmt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht würden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, ſagte er. Nun ſagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variations über den Menuett von Fiſcher für den jungen Grafen geſchrieben. Ich ſpielte ſie, ſie haben ihm ſehr gefallen. Nun ſcherzte er mit der Comteſſe, da bedankte ich mich für das Präſent. Er ſagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lange will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben, ſo lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war Alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da ſagte man mir, daß der Churfürſt geſtern abermals geſagt hat, der Mozart bleibt dieſen Winter hier. Nun ſind wir mittendrein, warten muß ich doch. Heut zum viertenmal habe ich bey Wendling geſpeiſ't. Vor dem Eſſen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeiſter Schweitzer, der geſtern Abends angekommen, hin. Savioli ſagte zu mir: Ich habe geſtern abermal mit dem Churfürſten geſprochen, er hat ſich aber noch nicht reſolvirt. Ich ſagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte ſprechen. Wir gingen aus Fenſter. Ich ſagte ihm den Zweifel des Churfürſten, beklagte mich, daß er gar ſo lange hergeht, daß ich ſchon ſo viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürſt auf beſtändig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter ſo wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er ſoll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er ſagte mir, er wird es ihm gewiß ſo proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht ſeyn, indem er heute nicht nach Hofe kömmt; aber morgen verſpricht er mir gewiſſe Antwort. Nun mag geſchehen, was will. Behält er mich nicht, ſo dringe ich auf ein Reiſegeld; denn das Rondeau und die Variationen ſchenke ich ihm nicht. Ich verſichere Sie, daß ich ſo ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geſchehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben.

Aber auch in den nächſten Tagen war vom Kurfürſten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achſelzucken: Ich bin noch nicht reſolvirt. Endlich konnte Mozart ſeinem Vater das Reſultat aller Verhandlungen berichten: es war dasjenige, was dieſer immer vermuthet hatte (10. Dec. 1777).

Hier iſt dermalen nichts mit dem Churfürſten. Ich war vorgeſtern

in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu, als er mich sah, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, sagte er, aber leider nichts. — Eh bien, antwortete ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. — Ja, sagte er, er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellt hätte, daß Sie schon so lange hier sitzen und im Wirthshause Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Uebrigens bin ich Ihnen, Herr Graf denn man heißt ihn nicht Excellenz, sehr verbunden, daß Sie sich so eifrig für mich angenommen haben und bitte sich im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, sagte er, von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben.

Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenso unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieser auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache.

Als die Mlle. Rose, welche drei Zimmer weit entfernt war und just mit der Wäsche umging, fertig war, kam sie herein und sagte zu mir: Ist es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, sagte ich. — Aber, sagte sie, heut wollen wir recht gescheut lernen. — Das glaube ich, versetzte ich, denn es dauert so nicht mehr lang. — Wie so? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die sagte es ihr. Was? sagte sie, ist es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja, ja gewiß, sagte ich. Sie spielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeister die Thränen in die Augen, denn sie spielte just die Sonate und das ist das Favorit vom ganzen Hause. Hören Sie, sagte der Schatzmeister, wenn der Hr. Kapellmeister (man nennt mich hier nie anderst) weggeht, so macht er uns alle weinen. — Ich muß sagen, daß ich hier sehr gute Freunde habe, denn in solchen Umständen lernet man sie kennen.

Besonders Wendling kam diese Resolution sehr unerwünscht; als Mozart sie ihm mittheilte wurde er „völlig roth und sagte ganz hitzig: Da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, die zwey Monate aufs wenigste, bis wir hernach mit einander nach Paris gehen". Als Wolfgang am nächsten Tag zu ihm zu Tisch kam, machte er diesem einen Vorschlag, der sehr befriedigend schien. Ein Holländer (Dejean oder Dechamps), der von seinem Gelde lebte, der Indianer genannt, Wolfgangs Freund und Verehrer, wollte ihm für drei kleine, leichte und kurze Concerte und ein paar Quattro auf die Flöte 200 fl. geben, Cannabich würde für wenigstens zwei gut bezahlende Scolaren sorgen, dazu sollte er Duette für Clavier und Violine per souscription stechen las-

ſen. Die Tafel bot er ihm mittags und abends bei ſich an, Quartier gab ihm der Hof-Kammerrath Serrarius. Mozart war froh in der Ausſicht nun doch in Mannheim bleiben zu können und meinte, er werde die zwey Monate hindurch genug zu ſchreiben haben, 3 Concerte, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti auf Clavier, und dann denke er eine neue große Meſſe zu machen und dem Kurfürſten zu präſentiren. Gleich am folgenden Tag machte er ſich auf um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszuſuchen, die ſehr rar waren.

Dem Vater, der es ganz natürlich fand, daß ihn Wendling zu halten ſuche, da ſie einen Vierten zur Reiſe brauchten und keinen Beſſeren finden könnten, war es ſchon eine Beruhigung, daß er nur wieder klar die Verhältniſſe durchſchauete. Er war zufrieden, wenn die Reiſe nicht in der Winterkälte fortgeſetzt werden mußte, und meinte ebenfalls, der Plan ließe ſich ausführen, wenn man des Holländers ſicher wäre; wäre aber dies nicht der Fall, müßten ſie gleich nach Mainz aufbrechen. In keinem Fall aber ſollten Sohn und Mutter ſich trennen. „So lange die Mama dableibt, ſollſt Du bei ihr bleiben“; ſchreibt er (18. Dec. 1777) „Du ſollſt und mußt die Mama nicht allein Trübſal blaſen und anderen Leuten überlaſſen, ſo lang ſie bey Dir und Du bey ihr biſt“. Auf die paar Gulden, die ein größeres Quartier koſte, komme es nicht an und nach Hauſe reiſen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdeſſen ſeye bedacht, daß Du bey ihr bleibeſt und ſie verſorgeſt, daß ihr nichts abgehet, ſo wie ſie für Dich beſorget iſt“. Dabei dachte er nicht allein an die leibliche Pflege, ſondern an die Aufſicht über ſein ſittliches und religiöſes Verhalten. Er war nicht ohne Sorge und ſchrieb (15. December 1777):

Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergeſſen hat? Gott gehet vor allem! von dem müſſen wir unſer zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott ſei Dank geſagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspoſſen immer wieder zu mir ſelbſt, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen.

Sie beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Mariae Empfängniß gebeichtet habe, und daß ſie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Meſſe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieſer rechtfertigte ſich, nicht ohne Empfindlichkeit (20. December 1777):

Ich habe geſchrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das iſt wahr! nur eins hat mich ein wenig verdroſſen — die Frage,

ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe? — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken! Ich bin gern lustig, aber seyen Sie versichert, daß ich trotz einem jeden ernsthaft seyn kann. Ich habe seit ich von Salzburg weg bin und auch in Salzburg selbst) Leute angetroffen, wo ich mich geschämt hätte so zu reden und zu handeln, obwohlen sie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie also nochmals und recht unterthänig, eine bessere Meinung von mir zu haben.

Unter diesen Umständen kam ihnen das Anerbieten des Hof-Kammerraths Serrarius sehr gelegen, beiden Wohnung, Holz und Licht zu geben, wogegen Wolfgang die Tochter zu unterrichten hatte. Die Mutter, welche im Wirthshaus, da Wolfgang seinen Geschäften nachging, viel allein geblieben war, befand sich dort ungemein wohl. Sie hatten schöne Betten, gute Bedienung, abends speiste sie mit der Frau und Tochter und plauderte mit ihnen bis halb 11 Uhr, fast den ganzen Nachmittag sollte sie da sein. Die funfzehnjährige Tochter Therese Pierron, welche schon acht Jahre Klavier spielte, scheint ihn nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es ist von der „Hausnymphe" selten die Rede. Indessen studirte er ihr doch eins seiner Concerte ein, das sie in einer großen Gesellschaft bei ihren Eltern vortrug; später spielte sie in einer Akademie bei seinem Concert für drei Klaviere das dritte und leichteste. Vor seinem Abschied aus Mannheim componirte er (11. März 1778) auch eine Klaviersonate mit Violinbegleitung für sie (296 K.). Dem jungen Danner gab er Unterricht im Componiren, dafür speiste die Mutter dort zu Mittag, er selbst fand seine Kost bei Wendlings. „Der Wolfgang", schrieb sie ihrem Mann, „hat so viel zu thun mit Componiren und Lectiongeben, er hat nicht Zeit, Jemand eine Visite zu machen. Du siehst also, daß wir diesen Winter commod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie seinen eigenen Sohn liebt". Dieser giebt dem Vater selbst folgenden Bericht über seinen täglichen Lebenslauf 20. Dec. 1777):

Vor 8 Uhr können wir nicht aufstehen, denn in unserem Zimmer (weil es zu ebener Erd ist) wird es erst um ½9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geschwinde an; um 10 Uhr setze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder ½1 Uhr; dann gehe ich zum Wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis ½2 Uhr, dann gehen wir zu Tisch. Unterdessen wird es 3 Uhr, dann muß ich in den maynzischen Hof zu einem holländischen Officier [dela Potrie] um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus um die Tochter zu instruiren; da fangen wir vor ½5 Uhr

niemalen an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Rose; dort bleibe ich beym Nachteſſen, dann wird discourirt oder bisweilen geſpielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Taſche und leſe — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte.

Die Mutter konnte alſo mit Recht dem Vater ſchreiben, der Wolfgang habe ſoviel zu thun, daß er nicht wiſſe, wo ihm der Kopf ſtehe, und mit gerechter Befriedigung durfte ſie hinzufügen (14. Dec. 1777), er könne ſich nicht vorſtellen, wie der Wolfgang bei der Muſik und bei Anderen hochgeſchätzt werde, Alle ſagten, daß er ſeines gleichen nicht habe, und ſeine Compoſitionen würden völlig vergöttert. Um dieſelbe Zeit wurde berichtet, Wolfgangs Bart müſſe nun doch abgenommen werden, und auf die Frage des Vaters, ob der Bart weggeſchnitten, weggebrennt oder gar wegraſirt werde, gewiſſenhaft geantwortet: „Noch iſt der Bart nicht barbiert worden, ſondern mit dem Scheerl geſchnitten; es wird ſich aber nicht mehr thun laſſen, mit nächſtem wird der Barbier herhalten müſſen".

Das große muſikaliſche Ereigniß, welches die allgemeine Aufmerkſamkeit rege hielt, war die bevorſtehende Aufführung von Wielands und Schweitzers Roſamunde.

Nach einer im Sommer 1776 an ihn gelangten ſchmeichelhaften Aufforderung[85] machte ſich Wieland im Frühjahr 1777 an die Ausarbeitung ſeines Textes[86]. Der Gegenſtand, deſſen Wahl in Mannheim, wo man wußte, wie viel Roſamunden der Kurfürſt hatte, und wie die Stimmung der Kurfürſtin war — wovon Wieland keine Ahnung hatte[87] —, ſehr befremdete, ſetzte ihn in die größte Begeiſterung. Um ſo unangenehmer fand er ſich überraſcht, als Jacobi und Goethe die Oper für mißlungen erklärten und der Miniſter Hompeſch eine Umarbeitung der letzten Acte wünſchte. Er wollte nun ganz zurücktreten, wiewohl Schweitzer ſchon drei Acte zum Entzücken ſchön componirt hatte; allein das gab Hompeſch um keinen Preis zu, und ſo mußte er ſich zum Umarbeiten entſchließen[88]. Er war zwar mit ſich nicht zufrieden, doch meinte er, Schweitzer habe ein Werk gemacht, das zu hören man von 20 und 30 Meilen her kommen werde[89].

85 Briefe an Merck II S. 76.

86 Briefe an Merck I S. 105. II S. 89. Vgl. Mattens Bibl. d. Weltk. 1840 I S. 380 f.

87 Böttiger litt. Zuſt. I S. 229 f.

88 Jacobi's auserl. Briefwechſel I S. 262 ff. Briefe an Merck II S. 93 I S. 102. 118 f.

89 Wieland Briefe an Fr. La Roche S. 184. 187 f.

Er war zugleich eingeladen worden, persönlich der Aufführung seiner Oper beizuwohnen. Zwar hatte das Mißbehagen an seiner Arbeit ihm die Lust dazu verbittert, häusliche und ökonomische Bedenken kamen dazu; endlich siegte doch der Wunsch, sich einmal in Musik zu ersättigen und die Aussicht, theure Freunde zu sehen: Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter, Max Brentano, versprachen ebenfalls nach Mannheim zu kommen.

Die Aufführung der Oper war anfangs für den Namenstag des Kurfürsten (4. Nov. 1777) bestimmt gewesen, der durch die Umarbeitung veranlaßte Aufenthalt verursachte, daß man sie bis in den Januar 1778 verschob. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen, namentlich Decorationen und Costumes mit großer Pracht veranstaltet waren, kam Schweitzer, um die letzten Proben selbst zu leiten, Anfang December nach Mannheim. Mozart, der gleich seine Bekanntschaft machte, fand, er sei ein guter, braver, ehrlicher Mann; trocken und glatt, wie Mich. Haydn, „nur daß die Sprache seiner ist" (3. Dec. 1777). „In der zukünftigen Opera sind sehr schöne Sachen, und ich zweifle gar nicht, daß sie gewiß reussiren wird. Die Alceste hat sehr gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosamunde. Freylich hat das viel beygetragen, weil es das erste teutsche Singspiel war; nun macht es, NB. auf die Gemüther, die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr". Täglich wurde nun die Oper probirt und es kann uns als ein Beweis der Achtung gelten, in welcher Mozart bei der Kapelle stand, daß er, „als Schweitzer übel auf war, statt seiner die Oper mit etlichen Violinen bey Wendling dirigiren mußte" (18. Dec. 1777). Indessen gewann sie durch öfteres Anhören nicht bey ihm. „Die neue Oper gefällt dem Wolfgang gar nicht", schreibt die Mutter (18. Dec. 1777), „er sagt, es ist keine Natur darinnen und Alles übertrieben, und für die Sänger nicht gut geschrieben, wie es bei der Production ausfallen wird, müssen wir erwarten. Er selbst schrieb (10. Dec. 1777): „Heut ist die Rosamund im Theater probirt worden; sie ist — — gut, aber sonst nichts; denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen?"

Später beklagt er (11. Sept. 1778) Aloisia Weber wegen ihrer schlechten Rolle in der Rosamund. „Eine Arie hat sie, wo man aus dem Ritornell was Gutes schließen könnte, die Singstimme ist aber alla Schweitzer, als wenn die Hunde bellen wollen; eine einzige Art von einem Rondeau hat sie im zweiten Act, wo sie ein wenig ihre Stimme sonteniren und folglich zeigen kann. Ja, unglücklich der Sän-

ger oder die Sängerin, die in die Hände dieſes Schweitzers fällt; denn der wird ſein Lebtag nicht das ſingbare Schreiben lernen!“[90]

Im Publicum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutſchen Dichtern beliebt war[91], ganz beſonders geſpannt; auch Wolfgang hoffte ſeine Bekanntſchaft zu machen. Am 21. December langte Wieland an und war mit dem Empfang beim Kurfürſten ebenſo ſehr zufrieden als mit der Aufmerkſamkeit des Publicums. „Man empreſſirt ſich mich zu haben und jeder Tag iſt mit etwas bezeichnet, das mir die Wiedererinnerung deſſelben angenehm macht“ ſchreibt er am 26. December an Sophie La Roche[92], und am folgenden Tag an Merck[93]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres ſagen, als daß ich mich zu Seel und Leib wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle ſpiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigſtens ſcheint, recht gut mache. Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter dieſem Volke werde! Doch dafür iſt auch geſorgt“. Mozart ließ ſich durch den allgemeinen Enthuſiasmus für den berühmten Dichter nicht imponiren und entwirft ſeinem Vater folgende unbefangene Charakteriſtik (27. Dec. 1777):

Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht ſo wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht ſo vorgeſtellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindiſche Stimme, ein beſtändiges Gläſelgucken, eine gewiſſe gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablaſſung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder ſonſt nicht) ſich hier ſo zu betragen geruhet, denn die Leute ſehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt ſich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man iſt ſtill, man giebt auf jedes Wort acht, das er ſpricht; — nur Schade, daß die Leute oft ſo lang in der Erwartung ſeyn müſſen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermöge er ganz ſachte redet und nicht ſechs Worte ſagen kann, ohne einzuhalten. Sonſt iſt er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Geſicht iſt von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine

90 Holzbauer, „der ſich alle mögliche Arten von Fieber über die Roſamunde an den Hals probirt hatte“, als dieſe 1780 gegeben wurde — Minna Brandes ſang die Roſamund, Toskani den König — ſagte an Heinſe von Schweitzer: „Er iſt ein Genie; wenn ers trifft, ſo iſts göttlich; ſonſt iſt es manchmal, als ob er Branntwein geſoffen hätte“ (Briefe an Gleim und Heinſe I S. 424). Eine ausführliche Recenſion findet ſich in den Rhein. Beitr. 1780 I S. 330 ff. 497 ff. — [Klein] Ueber Wieland's Roſamund, Schweizer's Muſik und die Vorſtellung dieſes Singſpiels in Mannheim. Frkf. 1781.

91 Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 217 f.

92 Wieland Briefe an Fr. La Roche S. 191. 193.

93 Briefe an Merck I S. 121.

ziemlich lange Naſe; die Statur wird ſeyn, beyläufig etwas größer als der Papa.

Nachdem Wieland auch ihn kennen gelernt hatte, ſchreibt er (10. Jan. 1778):

Der Hr. Wieland iſt, nachdem er mich nun zweymal gehört hat, ganz bezaubert. Er ſagte das letztemal nach allen möglichen Lobſprüchen zu mir: Es iſt ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand.

Von der Wendling war Wieland im höchſten Grade entzückt, auch alle ſonſtigen Vorbereitungen für die Oper befriedigten ihn ſehr. Die erſte Aufführung war auf den 11. Januar beſtimmt und er hoffte mit ſeiner Roſamund viel Ehre und Freude an Mannheim zu erleben, wenn nur die Krankheit des Kurfürſten von Bayern keinen ſchlimmen Streich ſpielte. Dieſe Befürchtung traf ein. Am 30. December ſtarb Kurfürſt Maximilian; die Todesnachricht kam nach Mannheim, als Karl Theodor dem Schlußgottesdienſt des Jahres beiwohnte und ſchon in der folgenden Nacht entſchloß er ſich zur Abreiſe nach München[94]. Damit hatten alle Feſtlichkeiten ein Ende. „Dem hieſigen Publico und mir ſelbſt" ſchreibt Wieland an den Freiherrn v. Gebler (5. Jan. 1778) „hat der Tod Maximilian Joſephs einen großen Spaß verdorben. Meine von Herrn Schweitzer ganz vortrefflich geſetzte Oper Roſamunde ſollte den 11. dieſes zum erſtenmal gegeben werden und das Carneval durch achtmal wiederholt werden. Alle Anſcheinungen verſprachen mir einen ſo großen Succeß, als vielleicht jemals ein Singſpiel gehabt hat, als der Tod des Kurfürſten von Bayern auf einmal eine Veränderung des Schauplatzes hervorbrachte, deren lugubre Decorationen die meinigen verdrängen mußten"[95]. Ihm zu Ehren wurde die Oper noch einmal im Theater probirt, dann reiſte er, trotz dem, daß die Hauptſache vereitelt war, befriedigt nach Weimar zurück[96].

Der Thronwechſel hatte für die Mannheimer und namentlich auch die Muſiker bedeutendere Folgen als daß für die nächſte Zeit alles ſtill und langweilig war. Zwar wollte der Patriotismus der Pfälzer nicht glauben, daß Karl Theodor ſeine Reſidenz nach München verlegen werde[97]; indeß wurde doch die Ausſicht in die Zukunft unſicher und

94 Häuſſer Geſchichte der rhein. Pfalz II S. 957 f.

95 Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 58.

96 Briefe an Merck II S. 122. 124.

97 K. R[isbeck] Briefe über Deutſchland I S. 340 f. Vgl. Brandes Selbſtbiogr. II S. 279.

bald durch die drohende Wendung, welche die politiſchen Zuſtände nahmen, ſehr beunruhigend.

War Mozart ſchon in München durch den Gedanken deutſche Opern zu ſchreiben lebhaft angeregt worden, ſo mußte ſein Aufenthalt in Mannheim dieſe Wünſche noch ſteigern. Gerade für eine ſolche Aufgabe hatte er dem Kurfürſten ſeine Dienſte angeboten; als dieſer ſie ablehnte, eröffnete ſich ihm eine neue Ausſicht in Wien, wie er dem Vater (11. Jan. 1778) mittheilt[98]:

Ich weiß ganz gewiß, daß der Kaiſer im Sinn hat, in Wien eine teutſche Opera aufzurichten, und daß er einen jungen Kapellmeiſter, der die teutſche Sprache und Genie hat, und im Stande iſt, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernſt ſucht; Benda in Gotha ſucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre ſo eine Sache für mich, aber gut bezahlt, das verſteht ſich. Wenn mir der Kaiſer 1000 fl. giebt, ſo ſchreibe ich ihm eine teutſche Oper, und wenn er mich nicht bezahlen will, ſo iſt es mir einerley. Schreiben Sie, ich bitte, an alle erdenklichen guten Freunde in Wien, daß ich im Stande bin, dem Kaiſer Ehre zu machen. Wenn er anderſt nicht will, ſo ſoll er mich mit einer Oper probiren, — — was er hernach machen will, das iſt mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, ſonſt möchte mir Jemand vorkommen.

Der Vater war nicht der Mann dergleichen liegen zu laſſen. Er wandte ſich ſogleich an Henfeld, der ihnen von früher her befreundet war, dem ſich auch Kenntniß der Sachlage und Einfluß zutrauen ließ, und erſuchte ihn ſich für Wolfgangs Anſtellung zu verwenden. Gerade waren auch Briefe vom Schuldirector Meßmer (S. 86. 145) aus Wien eingetroffen, welcher anfragte, warum Wolfgang denn nur nicht nach Wien komme, wo immer „ein guter Platz für ein großes Talent“ ſei; er ſolle bei ihnen Wohnung, Koſt und Alles haben ſo lange er möge, und für Einnahmen wollten die Freunde ſchon ſorgen. Aber mit der Oper ſah es nach dieſen Berichten nicht viel verſprechend aus. L. Mozart meinte (29. Jan. 1778), der Kaiſer ſcheine es zu machen wie der Erzbiſchof: „es ſoll etwas Gutes ſein und nicht viel koſten“. Beſtimmte Aufklärung gab dann ein Schreiben Heufelds (23. Jan. 1778).

Es iſt andem, daß Se. Majeſtät der Kaiſer, welchem ſeine Mutter das Theater ganz überlaſſen hat, eine deutſche komiſche Opera zu errichten Willens ſind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchſten durch den Oberſtkämmerer Grafen von Roſenberg an die Truppe, bey welcher eine Art von

98 Anfang December 1777 hatte der Kaiſer Müller beauftragt Hartig als Tenoriſt für Wien zu engagiren, was ſich zerſchlug (Müller Abſchied von der Bühne S. 254 ff.); auf dieſem Wege konnte Mozart genau unterrichtet ſein.

Rath aus den ersten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt ist. Zur Oper, welche mit der National-Truppe[99] vereinigt wird, sind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindlerische Tochter verehligte Langin und ein Bassist, dessen Name mir nicht einfällt [Fuchs]. Es war dieser Tage die erste Probe der ersten Oper [Die Bergknappen], wozu Hr. Weidmann den Text geliefert hat und der Bratschist vom Theater-Orchester Hr. Umlauf die Musik componirt hat; die Vorstellung soll ehestens geschehen. Alles dieses ist dermalen nur ein Versuch, ob mit den Deutschen in diesem Fach etwas anzufangen. Gewiß ist indessen, daß dermalen kein eigener Musikcompositor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaisers Diensten sind. Dem Herren Jemanden recommandiren wäre grade das Mittel, den Recommandirten gewiß nicht aufzubringen. Auch ist kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denselben kommen könnte, weil derselbe als selbst Kenner Alles nach seiner idée, nach seinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieses und Niemand waget es mit Vorschlägen und Recommandationen anfzutreten. Auf diese Art haben Se. Majestät den Gluck, Salieri und schon geraume Zeit her die meisten in Dero Diensten stehenden Leute selbst ausgesucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beispiele anführen, wo Leute, welche sich unmittelbar an den Herren gewendet haben, nicht reussireten. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denselben zu gehen, kann ich nicht gut heißen, und das ist die Ursache, warum ich durch eine Bittschrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter versichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und sicherer Weg offen, wodurch sie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung, wozu jeder gern gelassen wird. Will der Sohn sich die Mühe nehmen, zu irgend einer guten deutschen Oper die Musik zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen nnd dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In diesem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn ganz außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat selbst Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von diesen Leuten hatte[100], seit seinem Aufenthalt in Mannheim fahren lassen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieses von ihm gelesen, worin er bekennt in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Musik erlanget zu haben.

Dieser Brief traf Mozart in sehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden — und so verstimmte ihn

99 Als im Jahr 1776 Graf Kobary als Pächter des Theaters insolvent geworden war, übernahm der Kaiser selbst die Administration desselben, das nun nicht mehr Hofbühne, sondern Nationaltheater hieß.

100 Er hatte Schweitzer nach Wien empfohlen (Müller Abschied von der Bühne S. 188).

nicht allein die fehlgeſchlagene Hoffnung. Sein Selbſtgefühl war durch die lebhafte Anerkennung ſeiner Mannheimer Freunde ſo ſehr geſteigert, daß er die Zumuthung wie ein Anfänger eine komiſche Oper „grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck" zu ſchreiben als eine Kränkung empfand. Ja, er fühlte ſich ſogar durch die ſchlichte Treuherzigkeit beleidigt, mit welcher Heufeld von „ſeinem lieben Wolfgang" ſprach.

Der Vater aber war auch ſonſt bedacht für des Sohnes Unterkommen zu ſorgen. Zwar eine Gelegenheit zu einer Anſtellung, die ſich in Salzburg darbot, ſtand ihm doch nicht an. Adlgaſſer war am 21. December 1777 in der Kirche, während er die Orgel ſpielte, zum allgemeinen Entſetzen vom Schlag gerührt worden und denſelben Abend geſtorben. Es zeigte ſich bald, daß man nicht abgeneigt ſei auf dieſe Veranlaſſung Wolfgang wieder zu berufen, und der Vater berichtete (12. Jan. 1778) von verſtändlichen Winken, daß er einleitende Schritte thun möchte.

Se. Excell. der Herr Oberſthofmeiſter haben mir gemeldet, daß Se. Hochfürſtl. Durchl. ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu ſagen, ob wir nicht einen recht guten Organiſten wüßten; dieſer müßte aber auch ein trefflicher Clavieriſt ſeyn, anbey von gutem Anſehen, ſich gut präſentiren können, um den Damen Lectionen zu geben. — Wie? ſagte ich, auch mich haben Se. Hochfürſtl. Durchl. benennet? — Ja, abſonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand, der alle dieſe Eigenſchaft hat. — Iſt vielleicht einer in Mannheim, ſo kann er ſein Glück machen.

Allein wenn auch der Vater auf ſolche Andeutungen hätte eingehen wollen, der Sohn würde dafür ſicherlich keine Ohren gehabt haben.

In der Meinung, daß der längere Aufenthalt in Mannheim, wenn er nur richtig benutzt würde, doch vielleicht zu einer Anſtellung führen könne, wandte der Vater ſich noch im December 1777 an den Padre Martini und bat ihn, indem er ihm das erbetene Portrait Wolfgangs überſandte, um ſeine einflußreiche Empfehlung an den Kurfürſten [101]. Der gefällige Mann verſprach an Raaff zu ſchreiben, daß er „aus ſeiner Commiſſion und ſeinem Namen dem Kurfürſten alles Erdenkliche von Wolfgang ſagen und nach Verdienſt anrühmen ſolle"; wenn die politiſchen Umſtände augenblicklich ungünſtig einwirkten, werde ſeine Verwendung ſpäter gewiß Erfolg haben. Nun war zwar kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt; wahrſcheinlich aber nahm Wolf-

101 Padre Martini hatte dieſem den zweiten Theil ſeiner storia della musica (1770) gewidmet und ſtand mit ihm in Correſpondenz.

gang von dieſem Schritt Veranlaſſung ſich Raaff durch nähere Bekanntſchaft ſelbſt zu empfehlen. Er ſchreibt (28. Febr. 1778):

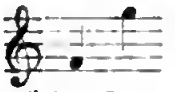
Geſtern war ich beym Raaff und brachte ihm eine Aria, die ich dieſe Täge für ihn geſchrieben habe. Die Wörter ſind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metaſtaſio iſt. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit ſo einem Manne muß man ganz beſonders umgehen. Ich habe mit Fleiß dieſen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er ſchon eine Aria auf dieſe Wörter hat, mithin wird er ſie leichter und lieber ſingen. Ich habe ihm geſagt, er ſoll mir aufrichtig ſagen, wenn ſie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Arie ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er geſagt, die Aria muß bleiben, denn ſie iſt ſehr ſchön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer ſo im Stande zu ſouteniren. — Von Herzen gern, ſo viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe ſie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegſchneiden kann man allezeit, aber dazuſetzen nicht ſo leicht. Nachdem er den andern Theil geſungen hat, ſo that er ſeine Brille herab, ſah mich groß an und ſagte: Schön, ſchön! das iſt eine ſchöne seconda Parte, und ſang es drey Mal. Als ich weg ging, ſo bedankte er ſich höflich bey mir, und ich verſicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria ſo arrangiren werde, daß er ſie gewiß gern ſingen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger ſo accurat angemeſſen ſey, wie ein gut gemachtes Kleid [102].

Die Arie (295 K.) ohne vorangehendes Recitativ behandelt die Textesworte

Se al labro mio non credi,	il cor dolente e afflitto,
bella nemica mia,	ma d'ogni colpa privo,
aprimi il petto e vedi,	se pur non è delitto
qual sia l'amante cor;	un innocente ardor

ſtrenger in der hergebrachten Form, als Mozart dies bei den Arien in der letzten Zeit zu thun pflegte, offenbar aus Rückſicht auf den Sänger. Den erſten Theil bildet ein ausgeführtes Adagio, weſentlich einfacher getragener Geſang von innigem Ausdruck, der durch die ſtarke Betonung des Schmerzes bei den Worten aprimi il petto ſehr gut ſchattiret wird, ſchön und wohlklingend, mit wenigen, mäßigen Paſſagen verziert. Der zweite Theil (Allegretto $^6/_8$ in G moll) iſt beſonders rhythmiſch und harmoniſch eigenthümlich, lebhaft bewegt und ausdrucksvoll. Obgleich ſeinem ganzen Zuſchnitt nach am meiſten an die ältere Weiſe erinnernd hat derſelbe doch einen ſo individuell beſtimmten Charakter, ſticht ſo ſcharf gegen das Adagio ab, daß man wohl begreift, wie

102 Das Autograph mit der Ueberſchrift: Aria per il Sig^re Raaff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1778 zeigt die Correcturen und nicht unerheblichen Kürzungen, welche auf Raaffs Wunſch vorgenommen ſind.

er das besondere Wohlgefallen des alten Sängers erregte. Die Arie geht nicht über den Umfang  hinaus und hält sich durchgängig in der Lage der eigentlichen Tenorstimme, der sie in jeder Art sich wirksam zu entfalten Gelegenheit giebt. Dem gemäß ist auch die Begleitung behandelt; überall durchsichtig deckt sie nirgend die Singstimme, ist aber frei in der Bewegung und schön colorirt[103]. Die ganze Arie steht späteren, bekannten Arbeiten durchaus nicht nach.

Indessen war die Zeit zur Reise nach Paris herangekommen und der sorgsame Vater ließ es an Rathschlägen nicht fehlen. Er empfahl bei Zeiten darauf Acht zu haben, daß die Mutter Anfang März von Mannheim nach Augsburg sicher und bequem reisen könne; er machte Wolfgang aufmerksam, daß er nicht auf wenige Wochen und Monate nach Paris gehen könne, sondern längere Zeit dort bleiben müsse um Ehre und Geld zu gewinnen, daß er daher in Mannheim Alles ordnen und abschließen solle. Er giebt ihm Verhaltungsmaßregeln für das Leben in Paris, er müsse vorsichtig, zurückhaltend sein; Vertraulichkeit, namentlich mit den Componisten, deren Rivalität zu fürchten sei, mit Gluck, Piccinni, wenn sie dort wären, auch mit Gretry solle er vermeiden: »de la politesse et pas d'autre chose!« Vor allem solle er die größte Vorsicht im Verkehr mit Frauenzimmern beobachten; die pflegten in Paris jungen Leuten von großem Talent erstaunlich nachzustellen, um sie ums Geld zu bringen oder gar in ihre Falle und zum Mann zu bekommen: „das würde wohl mein Tod sein". Er schickt ihm ein langes Verzeichniß ihrer Gönner bei dem früheren Aufenthalt, die er alle nach seiner Ankunft gleich aufsuchen müsse; übrigens verweist er ihn an die erprobte Freundschaft Grimms und an sein eigenes Nachdenken und Pflichtgefühl: „denke täglich, was Du Gott, der Dir so außerordentliche Talente gegeben, schuldig bist!"

Zu seinem Erstaunen erhielt er aber von Wolfgang einen Brief (4. Febr. 1778), in welchem dieser ihm mittheilte, daß und warum er die gemeinschaftliche Reise nach Paris aufgeben wolle.

Meine Mama und ich haben uns unterredet und sind übereingekommen, daß uns das Wendlingische Leben gar nicht gefällt. Der Wendling ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und so das ganze Haus; es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Mai-

103 Im Einzelnen bemerkenswerth ist die Art, wie die Fagotts hier durchaus selbständig angewendet werden, wie es von nun an bei Mozart regelmäßig der Fall ist.

treffe war[104]. Der Ramm ist ein braver Mensch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich soviel Religion habe, daß ich gewiß niemalen etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur der Gedanke, nur auf der Reise mit Leuten in Gesellschaft zu sein, deren Denkungsart so sehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterschieden ist, schreckt mich. Uebrigens können sie thun was sie wollen; ich habe das Herz nicht, mit ihnen zu reisen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden sollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein Vertrauen auf sie. Freunde, die keine Religion haben, sind von keiner Dauer. Ich habe ihnen schon so einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe ihnen gesagt, daß Briefe gekommen sind, daraus ich ihnen weiter nichts sagen kann, als daß ich schwerlich mit ihnen nach Paris reisen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gebe ich wo anders hin, sie sollen sich auf mich nicht verlassen.

Die Mutter schrieb dazu, ihr sei die Gesellschaft von Wendling und Ramm nie recht gewesen, allein sie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr sei nie geglaubt worden. Auch in den nächsten Briefen bestätigte sie, es sei die Wahrheit, es wäre eine üble Gesellschaft, in der Wolfgang auch mit könnte verführt werden, und versicherte ihren Mann: „Das ist wahr, der Hr. Wendling ist der beste Mann von der Welt, aber von der Religion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts dervon; die Mutter und Dochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Messe, aber in die Comedi gehen sie allzeit; sie sagen, die Kirche sei nicht gesund".

Der Vater war nicht wenig überrascht, daß Mutter und Sohn nach so langer Bekanntschaft plötzlich den Mangel an Rechtgläubigkeit entdeckten. „Daß Du mit der bewußten Gesellschaft nicht gereiset, ist rechtgethan", antwortet er (16. Febr. 1778) „allein Du sahest das Böse dieser Menschen längst ein und hattest kein Vertrauen in so langer Zeit, als Du diese Bekanntschaft hast, auf Deinen für Dich so sorgfältigen Vater, ihm solches zu schreiben und seinen Rath zu hören, und (erschröcklich!) Deine Mutter that es auch nicht". Darauf war nun nicht viel zu erwiedern, als daß sie durch das allgemeine Lob Wendlings und durch seine wirklich guten Eigenschaften sich über die Irreligiosität hätten täuschen lassen.

Indessen gab Wolfgang noch andere Gründe gegen die Reise an (7. Febr. 1778):

104 Wolzogen Recens. 1865 Nr. 6 S. 81, berichtet nach Familientraditionen, daß dieses ein falsches Gerücht gewesen sei, daß aber der Kurfürst während Wendlings Abwesenheit in Paris die Tochter unter dem Vorwand mit seinen natürlichen Töchtern zu musiciren an sich gelockt und gewaltsam entehrt habe, welche noch im

Die Haupturſach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe ſchon im vorigen Brief geſchrieben. Die zweyte iſt, weil ich recht nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyſpiel. Ich hätte zwey Scolaren haben können; ich bin zu jedem dreimal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, beſonders wenn ich ſehe, daß eins Genie, Freude und Luſt zum Lernen hat. Aber zu einer gewiſſen Stund in ein Haus gehen müſſen oder zu Haus auf einen warten müſſen, das kann ich nicht und ſollte es mir auch viel eintragen. Das iſt mir unmöglich, das laſſe ich Leuten über, die ſonſt nichts können als Clavier ſpielen. Ich bin ein Componiſt und bin zu einem Kapellmeiſter geboren; ich darf mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott ſo reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth ſo ſagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht ſo vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das iſt ein ſehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber *ſo zu ſagen* das Clavier als die Compoſition negligiren; denn das Clavier iſt nur meine Nebenſach, aber Gott ſey Dank, eine ſehr ſtarke Nebenſach.

Er hatte das auch dem Wendling geſagt und ihn gebeten, er möchte ihm etwas Gewiſſes zu Wege bringen, ſo werde er, wenn er ſonſt könne, mit Freuden nachkommen: „abſonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Opernſchreiben ſteckt mir halt ſtark im Kopfe, franzöſiſch lieber als teutſch, italiäniſch aber lieber als franzöſiſch und teutſch. Beim Wendling ſind ſie Alle der Meynung, daß meine Compoſition außerordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann ſo ziemlich, wie Sie wiſſen, alle Arten und Styl von Compoſitions annehmen und nachahmen".

Wir müſſen dem Vater Recht geben, wenn er ihm antwortet (23. Febr. 1778):

Du willſt lieber aus Gefälligkeit Lection geben, ja, das willſt Du! und Du willſt auch lieber Deinen alten Vater in der Noth ſtecken laſſen; Dir, als einem jungen Menſchen iſt für gute Bezahlung dieſe Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater ſteht es beſſer an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er ſich und ſeiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verſchafft und Dich allenfalls mit dem bischen was noch da iſt, anſtatt die Schulden zu bezahlen, unterſtützen kann, da Du Dich unterdeſſen unterhalteſt einem Mädl umſonſt Lection zu geben.

Jahr 1778 im Irrenhaus geſtorben ſei. Aber Karl Theodor ging ſchon Anfang 1778, vor Wendlings Abreiſe, nach München und Heinſe ſah im Sommer 1780 Auguſte Wendling „wie eine völlige hundertblättrige Roſe" neben ihrer Mutter im Theater (Briefe an Gleim I S. 224).

Mein Sohn, denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht grausamer mit mir verfährst als unser Fürst. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben, was Dich hindert solche manchmal nicht recht anzuwenden sind zwo Ursachen — ein bischen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann daß Du Dich gleich zu familiär machest und jedem Dein Herz öffnest.

Auch beruhigte er ihn wegen des Lection geben in Paris (16. Febr. 1778):

Erstlich wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. — Da dann solche Damen sich oben darein alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen Alles in Paris, — und sind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. Diese sind Deine Leute, und die Composition; da Du mit Herausgeben von Clavierſachen, Violin-Quartetten, Sinfonieen, und dann auch einer Sammlung guter französischer Arien mit dem Claviere, wie Du mir geschickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen oder Etwas von Dir gehört hat. Lese das große Verzeichniß unserer damaligen Bekanntschaften in Paris, — es sind Alle — oder doch die Meisten, die größten Leute dieser Stadt. Alle werden Dich itzt mit Begierde wieder sehen; und sind nur sechs Personen darunter (ja, eine einzige der Großen ist genug), die sich Deiner annehmen, so machst Du was Du willst.

Nichts desto weniger macht in Wolfgangs Aeußerungen die Sicherheit des Gefühls für seine wahre Bestimmung, die jugendlich lebhafte Empörung gegen äußeren Druck einen herzlich wohlthuenden Eindruck, wohlthuender als die Insinuation des Unglaubens gegen einen redlichen Freund, dem er ernstlich verpflichtet war. Mozart war dabei gewiß nicht unwahr — er war gläubig seiner Kirche zugethan —, allein hier wirkten andere Gefühle ein, welche seine Klarheit trübten. Wendling war untröstlich, daß Wolfgang nicht mitreisen wollte; dieser suchte sich einzureden, daß die Ursache doch nicht allein die Freundschaft für ihn, sondern auch persönliches Interesse sei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Febr. nach Paris abreisen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte", schreibt er seinem Vater (14. Febr. 1778), „daß es Sie gar sehr verdrieſſet, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris bin, so würde es mich reuen, daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris ist mir ja nicht vergraben.

Damit war der Vater zwar nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang

(4. Febr. 1778) ihm ſchrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Muſik für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben, ſo lange ich nur will, weder Koſt weder Logis koſtet mir etwas" — das machte ihn beſtürzt. „Wenn Du Dein Gewiſſen recht erforſchen willſt", hatte er ihm (11. Dec. 1777) gemahnt, „wirſt Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geſchoben haſt"; jetzt ſchrieb er ihm (12. Febr. 1778): „Ich erſtaunte, da Du ſchriebſt, Du wollteſt nun ganz commod die Muſik für Mr. De Jean zu Ende bringen. — Und dieſe haſt Du noch nicht geliefert? und dachteſt den 15. Febr. abzureiſen? und gingſt doch nach Kirchheim ſpatzieren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling den Streich macht, und Mr. De Jean Dir nicht Wort hielte, dann es war nur darauf abgeſehen, daß Du warten und mitreiſen konnteſt. Mit nächſter Poſt Antwort, damit ich weiß, wie die Sachen ſtehen". Die Auskunft, welche Wolfgang inzwiſchen ertheilte (14. Febr. 1778), war nicht tröſtlich.

Der Hr. De Jean, der auch morgen nach Paris reiſt, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe, mir nur 96 fl. (er hat ſich um 4 fl. daß es die Hälfte wäre verſtoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit dem Wendling ſchon abgemacht, ich werde das Uebrige nachſchicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können iſt ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts ſchreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufſtehen. Zu allen Zeiten iſt man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinſchmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort; aber ſo eine Sach kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, das ich mich nicht ſchämen darf, wenn mein Name darauf ſteht. Dann bin ich auch, wie Sie wiſſen, gleich ſtuff, wenn ich immer für ein Inſtrument (das ich nicht leiden kann) ſchreiben ſoll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechſeln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und auch etwas an der Meſſe. Jetzt ſetze ich mich aber in allem Ernſt über die Clavierduetten, damit ich ſie ſtechen laſſen kann.

In einem Briefe von Paris (20. Juli 1778) erwähnt er nur „zwei Quartetti auf die Flöte", und ſpäter (3. Oct. 1778) nennt er „das Flautenconcert". Zwei Quartetts für eine Flöte, Violine, Bratſche und Violoncello von Mozart ſind bekannt. Das eine (281 K.) hat die Ueberſchrift Mannheim il 25 dec^bre 1777, es iſt alſo daſſelbe, welches nach ſeinem Brief am 18. Dec. ſchon bald fertig war. Es iſt in D dur, in den üblichen drei Sätzen, von denen der mittlere, ein Adagio $^9/_8$ durchaus pizzicato begleitet wird, während die Flöte allein die Melodie führt. Das ganze iſt leicht ſowohl für die Ausführung als

im Stil, die Flöte tritt meiſtens in den Vordergrund, die begleitenden Stimmen ſind ſicher und gewandt geführt, aber ohne eigentliche Verarbeitung. Das zweite (298 K., iſt nach einer dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien von fremder Hand beigeſchriebenen Notiz 1778 in Paris componirt. Es iſt in A dur und beginnt mit Variationen über ein einfaches angenehmes Thema, in welchen nacheinander jedes Inſtrument obligat auftritt. Darauf folgt ein Menuett, und zum Schluß ein Rondieaoux, deſſen Tempoangabe Mozarts guten Humor bezeugt; ſie lautet: Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Es iſt gleichfalls in jeder Beziehung leicht, kürzer aber etwas friſcher als jenes. Ein Flötenconcert in D dur (314 K.) trägt ebenfalls denſelben Charakter und iſt wohl für den „wahren Menſchenfreund, den indianiſchen Holländer" componirt. Es iſt heiter und ohne Anſprüche auf tiefere Bedeutung, lebendig; die Begleitung, wiewohl ſehr discret gehalten, entbehrt doch kleiner Züge nicht, welche die geſchickte Hand des Meiſters verrathen. Ferner hat ſich ein Andante in C dur für Flöte mit Begleitung des Orcheſters erhalten, eine Art Romanze (315 K.). Das Original hat keine Zeitangabe, aber die Handſchrift, das Mannheimer Papier und die begründete Vorausſetzung, daß Mozart nicht ohne Beſtellung für Flöte geſchrieben habe, weiſen auf dieſe Zeit hin. Es ſteht rückſichtlich der leichten Ausführbarkeit und Behandlung den angeführten Compoſitionen nahe und iſt wie dieſe nicht bedeutend. Uebrigens bemerkt mir Fürſtenau, daß die Flöte mit vollkommener Kenntniß des Inſtruments, ſeiner Technik und der eigenthümlichen, bequem zu erzielenden Effecte behandelt iſt.

Von der Meſſe, mit der er in Mannheim beſchäftigt war, iſt nichts bekannt, wenn nicht vielleicht ein einzelnes Kyrie in Es dur (322 K.) von ernſtem, würdigem Ausdruck und einer eigenthümlich freien Behandlung hieher zu ſetzen iſt.

Von den Klavierſonaten ſchreibt er ſpäter (28. Febr. 1778), er habe noch zwey zu machen. „Ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann ſie hier nicht ſtechen laſſen. Mit souscription iſt hier nichts zu machen, es iſt eine Bettlerey, und der Kupferſtecher will ſie auf ſeine Unkoſten nicht ſtechen, er will mit mir moitié vom Verkauf ſein. Da laß ich ſie lieber zu Paris ſtechen, da ſind die Stecher froh, wenn ſie was Neues bekommen und zahlen brav, und mit souscription kann man auch etwas machen". Eine Sonate (304 K.) wurde nach der

Ueberschrift erst in Paris fertig; alle sechs erschienen dort 1778 bei Sieber und waren der Kurfürstin gewidmet (301—306 K.).

Daß Wolfgang so im Rückstand war, war ein harter Schlag für den Vater, der sicher auf diese Einnahme gerechnet hatte, welche wenigstens die Kosten des Mannheimer Aufenthalts decken und den Weg nach Paris bahnen sollte. Nun sah er, daß er für dieses Deficit eintreten, auch für die nächste Zeit werde sorgen müssen, und er befand sich selbst in so großer Verlegenheit. Bekümmert schreibt er (16. Febr. 1778):

Wir haben alles versucht um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuß zu setzen; allein das Schicksal wollte, daß wir nicht zum Ziel kamen. Ich bin aber durch unseren letzten Schritt tief hineingesunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schwester unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürsten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du siehst also sonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten Dich von Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal lediglich in Deinen Händen ist.

Die Schwester, welche täglich Zeugin der Sorgen und Verlegenheiten des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger, wie er sich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anschaffen sollte, begriff die Lage der Dinge sehr wohl. Sie übte sich mit verdoppeltem Eifer auf dem Klavier, und hatte mit großer Anstrengung trefflich präambuliren und Generalbaßspielen gelernt, weil sie einsah, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Sie war herzlich betrübt über die schlimmen Nachrichten, welche von Wolfgang einliefen und „weinte die Täge ihr Theil". Zwar ließ ihr dieser im Unmuth darüber sagen (19. Febr. 1778), „sie solle nicht gleich über jeden Dreck weinen"; allein wie mußte ihn die Antwort des Vaters beschämen (26. Febr. 1778):

Es war also nicht um ein Dreck geweint, als sie über Deinen Brief weinte; und dennoch sagte sie, als Du schriebst daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres ist! da wir sie doch sonst für sehr interessirt hielten, und sie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingesetzt werden.

Wodurch war denn nur Wolfgang so verblendet, mußte der Vater sich fragen, daß er seiner Pflichten gegen sich und die Seinigen so gar zu vergessen schien? Es bedurfte keiner großen Geschicklichkeit zwischen den Zeilen zu lesen, um die Antwort in den Briefen seines Sohnes zu

finden. Uebte der Aufenthalt in Mannheim auf ihn als Künstler den größten Einfluß durch die geistige Atmosphäre einer Residenz, in welcher deutsche Wissenschaft und Kunst blüheten, so sollte er dort auch zuerst von der Leidenschaft ergriffen werden, welche über das innere Leben des Menschen entscheidet. Wir haben gesehen, daß er sich zu den Frauen hingezogen fühlte, für die Reize eines anmuthigen Verkehrs mit ihnen zugänglich war, und daß persönliches Interesse seiner Anerkennung ihres Talents leicht eine lebhaftere Färbung verlieh. Jetzt aber erwuchs aus der Bewunderung einer ungewöhnlichen musikalischen Begabung eine leidenschaftliche Liebe für die Sängerin seines Herzens, die um so tiefer und fester Wurzel schlug, als das junge Mädchen unter seinem liebenden Einfluß zuerst die Blüthe ihres Gesanges entfaltete und zum Bewußtsein und zur Anerkennung ihres Talents gelangte, zugleich aber durch drückende Verhältnisse das Mitgefühl des jungen Mannes lebhaft erweckte. Aloysia Weber, die zweite Tochter eines damals in untergeordneten Verhältnissen — er war als Copist und Souffleur beim Theater angestellt — lebenden Mannes[105], in ihrem funfzehnten Jahr eine aufblühende Schönheit, gewann die volle Liebe Mozarts und erwiederte sie. Seine Briefe, obwohl sie nur die Bewunderung für die außerordentliche Sängerin aussprechen, sind nicht minder beredte Zeugen für seine Herzensneigung; die Begeisterung des Künstlers und die Leidenschaft des Liebenden sind auf schöne Weise innig verschmelzen. Der tiefe Blick, welchen wir hier in das unschuldige Herz eines Jünglings thun, der menschlich so warm und wahr empfindet, wie er künstlerisch auffaßt und darstellt, ist um so ergreifender, als er uns ahnen läßt, was mit dieser Knospe, die nicht aufblühen sollte, geknickt worden ist. Wolfgang erwähnt ihrer zuerst in einem Bericht über eine kleine Kunstreise (17. Jan. 1778).

Künftigen Mittwoch werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin von Oranien [S. 42 ff.] gehen; man hat mir hier so viel

105 Nach M. v. Weber (C. M. v. Weber I S. 6 f.) hatte Fridolin v. Weber, geb. 1733, nachdem er in Freiburg die Rechte studirt und Doctor der Theologie geworden war die Stelle seines Vaters als Amtmann der Schönauschen Herrschaften 1754 übernommen. Karl Theodor zog ihn, einen tüchtigen Sänger und fertigen Violinspieler, nach Mannheim. — Sein jüngerer Bruder Franz Anton war der Vater C. M. v. Weber. In das Stammbuch von dessen Sohn Edmund (im Besitze des Musikhändlers Heckel in Mannheim) schrieb Mozart „Wien den 8. Januar 1787 Morgens um 5 Uhr vor der Abreise"

„Seyen Sie fleißig — fliehen Sie den Müssiggang und vergessen Sie nie
Ihren Sie von Herzen liebenden Vetter
Wolfgang Amadé Mozart".

Gutes von ihr gesprochen, daß ich mich endlich entschlossen habe. Ein holländischer Officier, der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, daß er mich, als er hinüber kam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil sie außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Sinfonie werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt alle Tage Academie [106]. Die Copiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinübergehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieß ist eben die Ursache, warum das Mädel hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entsetzlichen Passagen [135, 11 K. vgl. S. 197 f.] singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim-Poland singen.

Nach seiner Rückkehr berichtet er weiter über diese „Vacanzreise" 2. Febr. 1778):

Wir mußten gleich einen Zettel ins Schloß schicken; den andern Tag kam der Hr. Concertmeister Rothfischer zu uns. Abends gingen wir nach Hof, das war Samstag; da sang die Mlle. Weber drei Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Briefe von ihren Verdiensten geschrieben, doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie itzt erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe. Wir mußten hernach bei der Officierstafel speisen. Sonntag zu Mittag waren wir wieder an der Tafel; Abends war keine Musique, weil Sonntag war — darum haben sie auch nur 300 Musiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bei Hofe spielen können, wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Essen bey Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemal so vergnügt als da wir allein beisammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomisch gedacht — wir haben so genug zahlen müssen. Den andern Tag, Montag, war wieder Musique, Dienstag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle Weber sang in Allem 13 mal und spielte zweymal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören. Ich habe in

106 Dies bestätigt Schubart Aesthetik S. 192, vgl. musikal. Almanach (Alethinop. 1782).

Allem zwölfmal gespielt, und einmal auf Begehren in der lutherischen Kirche auf der Orgl und habe der Fürstin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5. — Basta. Wir haben nichts dabei verloren, ich hab noch 42 fl. Profit und das unaussprechliche Vergnügen mit grundehrlichen, gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu seyn; mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne. — A propos! Sie müssen sich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben sind. Das ist aus lauter Freuden geschehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zusammenkommen sind. Ich habe es nicht anderst gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geschieht aber nicht auf anderen Reisen, das habe ich schon gesagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach sind wir fünf Täge zu Worms geblieben, dort hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; der fürchtet des Hrn. Webers spitzige Feder. Da waren wir lustig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant gespeist. Das kann ich sagen, diese kleine Reise war ein wahres Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant ist ein recht braver vernünftiger Mann — Nun ist es Zeit, daß ich schließe; wenn ich Alles aufschreiben wollte was ich denke, so würde mir das Papier nicht klecken.

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun fast alle Zeit dem Umgang mit Webers und suchte die Tochter im Gesang weiter zu bilden. Er studirte ihr alle seine Arien ein, welche er mitgenommen hatte, und bat seinen Vater, ihr von Salzburg eine „Aria cantabile mit ausgesetzten gusto", Cadenzen und was dort noch an passenden Sachen sei, zu schicken. Dann verschaffte er ihr die Gelegenheit, sich hören zu lassen; er schreibt 14. Febr. 1778:

Gestern war eine Accademie beim Cannabich, da ist bis auf die erste Sinfonie vom Cannabich Alles von mir gewesen. Die Rose hat mein Concert ex B [238 K.] gespielt, dann hat der Hr. Ramm zur Abwechslung fürs fünftemal mein Oboe-Concert für Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht; es ist auch des Hrn. Ramm sein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle Weberin die aria di bravura von der de Amicis ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D [175 K.] gespielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stund phantasirt und hernach hat die Mlle Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 135, 16 K.] gesungen, mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.

Er hatte die Genugthuung, daß Raaff, „der gewiß nicht schmeichelt", als er um seine aufrichtige Meinung gefragt wurde, sagte: „Sie hat nicht wie eine Scolarin, sondern wie eine professora gesungen". Endlich componirte er auch eine Arie für sie, die ihm, weil sie so recht eigentlich für seine Aloysia [294 K.] gemacht war, weil sie aussprach,

was die Sängerin ihm war, so ans Herz gewachsen war, wie keine andere Composition (28. Febr. 1778).

Ich habe auch zu einer Uebung die Aria Non so d'onde viene etc., die so schön von Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem Allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr gar nicht, gar nicht gleich. Diese Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich diese Aria für die Weberin zu machen. Ich legte sie bey Seit und nahm die Wörter Se al labro für den Raaff vor. Ja, da war es umsonst, ich hätte ohnmöglich schreiben können, die erste Aria kam mir immer in Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor sie accurat für die Weberin zu machen. Es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil: Nel seno a destarmi, dann wieder das Sostenuto. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mlle Weber: Lernen Sie die Arie von sich selbst, singen Sie sie nach Ihrem gusto; dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen komme ich hin, und da sang sie mirs und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sies accurat so gesungen hat, wie ich es gewunschen habe und wie ich es ihr lernen hab wollen. Das ist nun ihre beste Aria, die sie hat; mit dieser macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt.

Diese Zuversicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie bei Cannabich, in welcher Rose Cannabich, Mlle. Weber und Mlle. Pierron Serrarius (die Hausnymphe) nach drei Proben das Concert für drei Klaviere recht gut spielten.

Die Mlle Weber hat zwey Arien von mir gesungen, die Aer tranquillo von Re pastore (208. 3 K.) und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieser hat meine liebe Weber sich und mir unbeschreibliche Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Arie so gerührt hat wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat gleich wie die Arie aus war laut geschrieen: Bravo, bravissimo maestro! veramente, scritta da maestro! Hier habe ich sie das erstemal mit den Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchestre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu sprechen.

Und er selbst kann auch nicht aufhören davon zu sprechen:

Ich wollte nur wünschen, daß Sie meine neue Aria von ihr singen hörten; von ihr sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht. Ein Mann wie Sie, der versteht was mit Portamento singen heißt, würde gewiß ein seltsames Vergnügen daran finden.

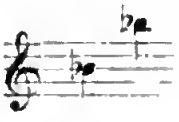
Darum bat er den Vater auch, er möge diese Arie, welche er ihm geschickt hatte, Niemand zu singen geben, denn sie sei ganz für die Weber geschrieben und passe ihr wie ein Kleid auf den Leib.

In der That, diese Arie ist sehr schön, der einfache und wahre Ausdruck dessen, was er selbst empfand, was er die Sängerin so gern empfinden lassen wollte, originell in Form und Behandlung. Höchst eigenthümlich sind gleich die kleinen Zwischensätze der Violinen im Recitativ. Den Hauptsatz bildet das durchweg cantabile gehaltene Adagio, das bei großer Ruhe und stetigem Fluß doch sehr schön und charakteristisch das Zweifeln und immer erneuerte sich selbst Besinnen ausdrückt. Einen höchst wirksamen Gegensatz bildet das lebhaft erregte Allegro agitato, welches auf eine einfache aber überraschende, außerordentlich schöne Weise in das Adagio zurückführt, das nun aber nicht bloß wiederholt wird, sondern die wesentlichen Momente theils durch die harmonische Behandlung, theils durch schärfere Accente gesteigert, in anderer Verbindung und Gruppirung neu gestaltet und abschließt. Die Liebe und Sorgfalt, mit welcher Alles ausgeführt ist, zeigt sich auch in der Behandlung des Orchesters. Die Saiteninstrumente sind sauber im Detail, und mit genauer Berücksichtigung des Klangeffects geschrieben; so ist es z. B. von herrlicher Wirkung, wenn die Geigen in tiefer Lage mit der Singstimme gehen, welche in der Höhe ihre klarsten Töne entfaltet. Auch die zweite Violine ist wohl bedacht und überall die Begleitung reich, ohne zu decken. Von den Blasinstrumenten sind Flöten, Clarinetten, Hörner und Fagotts zusammengestellt und in einer Weise verwendet, daß sie dem ganzen Colorit eine intensive Kraft und einen milden Glanz geben; mit vollkommener Herrschaft über die Wirkung sind sie bald einzeln, bald in verschiedener Gruppirung benutzt.

Die ursprüngliche Situation in Metastasio's Olimpiade ist diese. Clistene, König von Sicyon, hat einen unbekannten Jüngling — wie sich nachher ergiebt, seinen Sohn — zum Opfertod verurtheilt, weil er einen Mordversuch auf ihn gemacht hat. Aber im Begriff, ihn dem Tod zu übergeben, fühlt er sich durch seinen Anblick wunderbar gerührt und wendet sich zu seinem Vertrauten mit den Worten:

Alcandro, lo confesso, stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio, la voce di costui nel cor mi desta un palpito improvviso, che lo risente in ogni fibra il sangue. Fra tutti i miei pensieri la cagion ne ricerco, e non la trovo. Che sarà, giusti Dei, questo ch'io provo?

Non sò d'onde viene
quel tenero affetto,
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto,
quel gel, che le vene
scorrendo mi và.
Nel seno a destarmi
sì fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

Während Mozart aufs lebhafteſte ausſpricht, wie bei ſeiner Compoſition die Stimme und der Geſang der Weber ihm vorgeſchwebt und ihn begeiſtert haben, ſagt er nicht, wie ihm die Worte Metaſtaſio's aus dem dramatiſchen Zuſammenhang gelöſt zum Selbſtgeſpräch eines jungen Herzens wurden, das zuerſt die Regungen der Liebe fühlt und ſtaunend über die neuen Gefühle, welche im Kampfe gegen einander ſich erheben, ſich ſelbſt nicht zu geſtehen wagt, wodurch es ſo tief gerührt und erſchüttert werde; denn Mitleid ſei nicht mächtig genug, um dieſe Empfindungen zu erregen. Das war ja der Zuſtand ſeines eigenen Herzens, und was er ſelbſt empfand, das legte er in die Seele ſeiner Geliebten, und, weil er ein Künſtler war, auf ihre Lippen — gewiß, ohne über ſeine Empfindung zu reflectiren. Rein und ſchön drückt dieſe Arie die Empfindung eines jungen Mädchens aus, das in voller Unſchuld über die Regungen ihres Herzens, die ſie ſelbſt nicht verſteht, in Staunen und Zweifel geräth. Noch iſt die aufkeimende Neigung nicht zur alles beherrſchenden Leidenſchaft geworden, ſie ſteht an dem Wendepunkt, das fühlt ſie, der über ihr inneres Leben entſcheiden wird. Daher ruht auf dem Ganzen bei großer innerer Wärme und tiefer Erregung des Gefühls die Ruhe und Klarheit der Unſchuld, deren Ausdruck durch Mozart den Zauber eines unbeſchreiblichen Wohllauts erhält. Dieſer wird auch dadurch nicht getrübt, daß ſich ſowohl in Vorhalten als durchgehenden Noten gerade in dieſer Arie ſchärfere Diſſonanzen finden, als man gewöhnlich bei Mozart erwartet; denn ſie ſind nicht nur an ihrer Stelle ſehr bezeichnend, ſondern in völliger Harmonie mit dem Ton des Ganzen. Aber auch von den Leiſtungen der Sängerin giebt die Arie eine überaus günſtige Vorſtellung. Einfacher getragener Geſang iſt durchaus vorherrſchend, nur einigemal kommen eigenthümlich gewundene ausdrucksvolle Coloraturen vor — ähnliche finden ſich in der Partie der Elvira — und zum Schluß ein paar raſche Läufe, die bis gehen. Die durchgehende Lage iſt die einer hohen Sopranſtimme  , tiefere Töne werden nur vorübergehend

berührt. Bei einem funfzehnjährigen Mädchen erregt es allerdings nicht geringes Erstaunen, sie solchen Anforderungen an Stimme, Schulung und Vortrag gewachsen zu finden.

Im Jahr 1787 (19. März) hat Mozart dieselbe Arie noch einmal für den Bassisten Fischer componirt (512 K.). Die Gliederung der Arie ist, wie der Text es verlangt, dieselbe, die Behandlung so verschieden wie möglich. Natürlich ist sie hier im Sinne der dramatischen Situation aufgefaßt; ein Mann, ein Herrscher, der ein langes Leben voll Erfahrungen hinter sich hat, ein kräftiger Charakter fühlt sich von einer weichen Stimmung ergriffen, die ihm unbegreiflich und, weil er sie sich nicht erklären kann, lästig ist, deren er sich zu erwehren sucht, und die ihn doch mit unwiderstehlicher Gewalt wiederum beschleicht. Der Ausdruck des staunenden Sinnens und des leidenschaftlichen Widerstrebens ist ernst, kräftig und das Ganze großartig, manches z. B. die Stelle quel gel che scorrendo le vene mi và von wunderbarer Macht und Schönheit. Aber freilich setzt die Arie den Umfang, die Kraft und Weichheit, die Geschmeidigkeit einer Baßstimme im Verein mit einer Ausbildung derselben und einer Kunst des Vortrags voraus, wie sie eben in Fischer vereinigt waren, und scheint ihm nicht minder wie ein Kleid auf den Leib gepaßt zu haben, als jene der Weber.

Mozarts Abneigung gegen die Pariser Reise erklärt sich aus dieser Neigung leicht, so wenig er sich das auch gestehen mochte. Wenn er seinem Vater schrieb (4. Febr. 1778): „Ich kann unmöglich mit Leuten reisen, mit einem Manne, der ein Leben führt, dessen sich der jüngste Mensch schämen müßte, und der Gedanke einer armen Familie, ohne sich Schaden zu thun, aufzuhelfen vergnügt mich in der Seele", so war das gewiß redlich gemeint: er brannte vor Begierde diese Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu seiner Aloysia war doch das stille, aber mächtigste Motiv. Wohin seine Gedanken sich damals richteten, kann man auch aus einer Aeußerung abnehmen, als er erfuhr, daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen, eine reiche Heirath gemacht hatte (7. Febr. 1778):

Das ist halt wiederum eine Geldheyrath, sonst weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ichs auch bleiben lassen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich so gut stehe, daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Herrn v. Schiedenhofen war es nothwendig, eine reiche Frau zu wählen, das macht sein Adl. Noble Leute müssen nie nach gusto und Liebe heyrathen, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut,

wenn ſie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem ſie ſchon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherren zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müſſen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, ſondern wir dürfen, können und wollen ſo eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich ſind, wohl aber niedrig, ſchlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unſer Reichthum nur mit uns ausſtirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und dieſen kann uns kein Menſch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.

Zu dieſer Diatribe wird der Vater wohl etwas den Kopf geſchüttelt haben. In Wolfgang vereinigte ſich der Wunſch wenigſtens in Aloyſia's Nähe zu leben, bis er ſie ganz ſein nennen könnte, mit dem unwiderſtehlichen Trieb Opern zu componiren. Um beiden zu genügen hatte er ſich einen Plan ausgedacht, der, wie er glaubte, auch den äußeren Intereſſen ſeiner wie ihrer Familie entſprechen würde. Webers gingen leicht auf ein Vorhaben ein, das ihnen großen Vortheil verſprach, es kam nur darauf an daß Wolfgangs Vater ſeine Zuſtimmung gab. Dieſem ſetzte er alſo nun auseinander, daß er zunächſt in Mannheim bleiben und die übernommenen Compoſitionen vollenden wolle.

Unter dieſer Zeit wird ſich Hr. Weber bemühen ſich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reiſen. Wenn ich mit ihm reiſe, ſo iſt es juſt ſo viel als wenn ich mit Ihnen reiſete. Deswegen habe ich ihn gar ſo lieb, weil er, das Aeußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn Sie nicht, wie Sie wiſſen, zum Schreiben zu commod wäre, ſo würde ſie Ihnen das Nämliche ſchreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereiſt bin. Wir waren vergnügt und luſtig; ich hörte einen Mann ſprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts bekümmern; was zerriſſen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürſt. Ich habe dieſe bedrückte Familie ſo lieb, daß ich nichts mehr wünſche als wie ich ſie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es.

Mein Rath iſt, daß ſie nach Italien gehen ſollten. Da wollte ich Sie alſo bitten, daß Sie je ehender je lieber an unſern guten Freund Lugiati [S. 107] ſchreiben möchten und ſich erkundigen, wie viel und was das Meiſte iſt, was man einer Prima Donna in Verona giebt; — je mehr je beſſer, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen ſtehe ich mit meinem Leben, daß ſie mir gewiß Ehre macht. Sie hat ſchon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird ſie erſt bis dahin profitiren? Wegen der Action iſt mir auch nicht bang.

Wenn das geſchieht, ſo werden wir, Mr. Weber, ſeine zwey Töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schweſter im Durchreiſen auf 14 Täge zu beſuchen, meine Schweſter wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cameradin finden; denn ſie ſteht hier im Ruf

wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze Familie wie die Mozartische. Es giebt freilich Neider wie bey uns, aber wenn es dazu kommt, müssen sie doch halt die Wahrheit sagen: redlich währt am längsten. Ich kann sagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzburg komme, nur damit Sie sie hören. Meine Arien von der de Amicis, sowohl die Bravurarie als Parto m'affretto und Dalla sponda tenebrosa (Lucio Silla, 135, 11. 16. 4 M.) singt sie superb. Ich bitte Sie, machen Sie ihr mögliches, daß wir nach Italien kommen: Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben.

Zu Verona will ich gern die Oper um 30 Zechinen schreiben, nur damit sie sich Ruhm macht; denn wenn ich sie nicht schreibe, so wird sie, fürchte ich, sacrificirt. Bis dahin werde ich schon durch andere Reisen, die wir mit einander machen wollen, soviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, schreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, so taugt uns die andere Tochter, welche die älteste ist, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthschaft führen, weil sie auch kocht.

Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergessen Sie meinen Wunsch nicht Opern zu schreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder sehe. Aber italiänisch, nicht deutsch; eine seria, nicht buffa! — Nun habe ich Alles geschrieben, wie es mir ums Herz ist, meine Mutter ist mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küsse Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod dero gehorsamster Sohn.

In einem späteren Briefe wiederholt er seine eindringliche Bitte (14. Febr. 1778):

Ich bitte Sie um Alles nehmen Sie sich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß sie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, fünf Kinder und 450 fl. Besoldung! Vergessen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wissen meine Begierde und meine Passion. Ich hoffe, es wird Alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns nicht verlassen. Nun leben Sie recht wohl und vergessen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.

Ganz so einstimmig, wie Wolfgang dachte, war freilich seine Mutter nicht, wie man aus ihrer Nachschrift sieht, die uns allerdings auch zeigt, daß sie ohne allen Einfluß auf den Sohn war.

Mein lieber Mann! Aus diesem Brief wirst Du ersehen haben, daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft machet, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen. Es ist mir die Gesellschaft mit den Wendling und den Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen ist bekannt

worden, ſo hat er gleich ſeinen Sinn geändert. Mit einem Wort: bey anderen Leuten iſt er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen und das iſt ihm nicht recht. Du wirſt es alſo bey Dir ſelbſt überlegen was zu thun iſt. Ich ſchreibe dieſes in der größten Geheim, weil er beim Eſſen iſt, damit ich nicht überfallen werde.

Und nun der Vater! Für ihn war dieſer Brief ein härterer Schlag als ihn je einer getroffen und dieſer romanhafte Vorſchlag Wolfgangs brachte ihn beinah um die Beſinnung. Zwar zweifelte er nicht „daß er ſehr mußte aufgeredet worden ſeyn, ein ſchwärmendes Leben dem in einer ſo berühmten und für Talente ſo vortheilhaften Stadt zu erjagenden Ruhm vorzuziehen", allein daß es fremdem Einfluß gelingen konnte ihn ſo ſich ſelbſt und aller beſſern Einſicht zu entfremden, das erſchreckte ihn. „Dein gutes Herz iſt es, welches macht, daß Du an einem Menſchen, der Dich wacker lobt, der Dich hochſchätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr ſieheſt, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe ſchenkeſt: wo Du als ein Knabe die übertriebene Beſcheidenheit hatteſt gar zu weinen, wo man Dich zu ſehr lobte". Hier ſchien ihm eine ſcharfe Cur nothwendig und mit der Ueberlegenheit eines erfahrnen Mannes, mit der Strenge eines pflichtgetreuen Vaters läßt er ſie ihm angedeihen. In einem ausführlichen Brief (Beil. XI) führt er ihn nochmals darauf zurück, wie wenig er bis jetzt auf ſeiner Reiſe den weſentlichen Zweck derſelben im Auge behalten habe, und wie er jetzt in Gefahr ſei, der Pflichten gegen die Seinigen und ſich in einer unverſtändigen Aufwallung ganz zu vergeſſen. Es fällt ihm nicht ſchwer klar zu machen, daß es ein unreifer und ganz unausführbarer Gedanke ſei, ein junges Mädchen, das noch nirgend öffentlich geſungen habe, auf keinem Theater aufgetreten ſei, zuerſt in Italien auf die Bühne bringen zu wollen, wo das Publicum ſie durchfallen laſſen würde, wenn ſie auch wie eine Gabrielli ſänge. Er weiſt ihn darauf hin, wie unpaſſend die Zeit zu Kunſtreiſen ſei, da ein Krieg vor der Thür ſtehe, wie ein herumziehendes Leben mit einem fremden Mann und ſeinen Töchtern ihn um ſeinen guten Ruf, um alle Ausſicht auf eine ruhmvolle Zukunft bringen und ſeine Familie in Schande ſetzen müſſe. „Es kommt itzt ganz allein auf Dich an", ermahnt er ihn „in eins der größten Anſehen, die jemals ein Tonkünſtler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben; das biſt Du Deinem von dem gütigſten Gott erhaltenen außerordentlichem Talent ſchuldig, und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünſtler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter

Kapellmeiſter, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieſet — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeſchäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohſack, oder nach einem chriſtlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit Allem für Deine Familie wohl verſehen, bey aller Welt in Anſehn ſterben wirſt".

Er ſah ein, daß hier raſch eingeſchritten werden müſſe; alle Bedenken, welche er gegen die Reiſe nach Paris gehabt hatte, traten vor der Nothwendigkeit zurück den Sohn den Verhältniſſen zu entziehen, welche ihn ſo gefährlich umſtrickt hatten. „Fort mit Dir nach Paris, und das bald!" ruft er ihm zu „ſetze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu ſehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren ſollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt". Der Geſellſchaft von Wendling und Ramm bedürfe er nicht, wie ſie ſeiner bedurften. Aber die Mutter ſollte nun mit ihm gehen um Alles in Ordnung zu richten; denn nicht auf etliche Monate müßten ſie dort verweilen, ſondern ſo lange als nöthig ſei um Ruhm und Geld zu erwerben, um ſo mehr als Paris jetzt auch der ſicherſte Ort ſei ohne Furcht des Krieges zu leben. So ſchwer ihm das auch fallen mochte, ſo wollte er für Geld und Creditbriefe nach Paris ſchon Sorge tragen.

Indem er ſo das Pflichtgefühl und den Ehrgeiz zugleich mit der beſſeren Einſicht ſeines Sohnes in Anſpruch nahm, war er klug genug die leidenſchaftliche Neigung deſſelben für Aloyſia Weber, ſo klar er ſie erkennen mußte, nicht direct zu berühren. Wolfgang hatte ſie nicht ausgeſprochen, er hütete ſich wohl das Gefühl ſeines Sohnes da anzugreifen, wo er es gegen Gründe jeder Art unzugänglich und deshalb unbeſiegbar finden mußte. Um ihm aber zu beweiſen, daß er gegen die unglückliche Lage einer Familie, welche Wolfgang ſoviel Theilnahme einflößte, nicht gleichgültig ſei, hielt er mit ſeinem guten Rath nicht zurück. Der Mann, welcher helfen konnte, war Raaff; ihn ſollte Wolfgang für die Weber intereſſiren, ſeine Empfehlung war bei den Impresarj die wirkſamſte. Dann rieth er, ſie ſolle dahin ſtreben erſt in Mannheim auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Uebung ſei.

Die Wirkung dieſes Briefes war die, welche er erwartete. Wolfgang wurde zur Erkenntniß gebracht, daß er zunächſt Pflichten zu erfüllen habe, welchen ſeine Wünſche für eine unbeſtimmte, von ihm nur erträumte Zukunft nachſtehen mußten: er beugte ſich mit ſchwerem Her-

zen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters, und antwortete (19. Febr. 1778):

Ich habe mir nie etwas Anderes vorgestellt, als daß Sie die Reise mit den Weberischen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bei unsern dermaligen Umständen versteht sich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben Ihnen das zu schreiben. Hr. Weber weiß nicht, wie wir stehen — ich sag es gewiß Niemand; weil ich also gewünschet habe in solchen Umständen zu seyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut stünden, so vergaß ich in dieser Berauschung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — Ihnen das zu melden, was ich Ihnen jetzt melde. — Was Sie wegen der Mlle. Weber schreiben ist Alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wußte ich so gut wie Sie, daß sie noch zu jung ist und daß sie Action braucht, und daher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewissen Leuten muß man öfters nach und nach weiter schreiten. Die guten Leute sind müde hier zu seyn, wie — Sie wissen schon wer und wo, mithin glauben sie es sey Alles thunlich. Ich habe ihnen versprochen Alles an meinen Vater zu schreiben; unterdessen als der Brief nach Salzburg lief, sagte ich schon immer, sie soll doch noch ein wenig Geduld haben, sie seye noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen sie auch Alles an, denn sie halten Viel auf mich. Itzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad^me^ Toscani [Schauspielerin] geredet, damit sie seine Tochter in der Action instruirt. Es ist Alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht, daß sie wie eine Gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Worte, sie sang mit Kunst aber keinem Verstand [S. 134 f.]. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten cantabile. Ich habe sie erst durch die große Arie an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in Italien kommt, daß sie Bravurarien singt; das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang[107]. — Itzt wissen Sie also Alles, ich recommandire sie Ihnen immer von ganzem Herzen.

---

107 Schubart sagt von Vogler (Aesthetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken". Hiervon dürfen wir wohl etwas zu Gunsten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, soweit sie ihn genossen hat, erst später in München erhalten haben. Uebrigens erzählt Brandes (Selbstbiogr. II S. 260), Kirnberger und andere haben seine Tochter Minna ernstlich vor Voglers Unterricht gewarnt.

Aber hart war der Kampf, den er mit ſich durchzumachen hatte; er wurde unwohl und mußte mehrere Tage das Zimmer hüten. Die Mahnungen ſeines Vaters hatten Saiten in ſeinem Innern getroffen, die ſchmerzlich nachzitterten; der Gedanke kein volles Vertrauen bei ihm zu finden machte ihn untröſtlich. „Ich bitte Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben es ſey ohnmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne ſchlechte Abſichten dabey zu haben; — ich bin kein Brunetti und kein Misliweczeck! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut denkender Mozart". Allmählich gewann die Liebe und das Vertrauen zu ſeinem beſten Vater wieder ganz die Oberhand; „nach Gott kommt gleich der Papa; das war als ein Kind mein Wahlſpruch, und bey dem bleibe ich auch noch". Sie machten nun ernſtliche Vorbereitungen zur Abreiſe, wobei der Vater es an Anweiſung und gutem Rath nicht fehlen ließ, und ſeinen geliebten Sohn mit ſeinem beſten Segen ziehen ließ.

Wie ſchwer es mir fällt, daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entfernſt, kannſt Du zwar Dir in etwas vorſtellen, aber mit derjenigen Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willſt, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, ſo wirſt Du mich keiner Zaghaftigkeit beſchuldigen, ſondern mir mit allen Andern das Recht wiederfahren laſſen, daß ich ein Mann bin und allezeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich Alles mit der menſchenmöglichſten Vorſichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott ſieht die Zukunft voraus. — Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang nicht nur allein kein, auch nur das geringſte Mißtrauen, ſondern ich ſetze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine geſunde Vernunft, die Du gewiß haſt, wenn Du ſie hören willſt, und auf glückliche Umſtände an; das Letzte läßt ſich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirſt Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich. Du kommſt nun in eine ganz andere Welt: und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen ſo gefährlichen Ort halte, au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Urſache, Paris für gar ſo gefährlich anzuſehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umſtände ſind himmelweit unterſchieden.

Nachdem er dies ihm näher auseinandergeſetzt und die für ſeine Lage paſſenden Rathſchläge ertheilt hat, ſchließt er mit den Worten:

Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, ſondern auch als Deinen gewiſſeſten und ſicherſten Freund liebſt; daß Du weißt und einſiehſt, daß unſer Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächſt Gott, ſo zu ſagen, in Deinen Händen iſt.

Wenn ich Dich kenne, ſo habe ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abweſenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu hören, Dich zu ſehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch tröſten muß. Lebe als ein guter katholiſcher Chriſt, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunſt, und führe einen ſo chriſtlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr ſehen ſollte, meine Todesſtunde nicht angſtvoll ſeyn möge. Ich gebe Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und ſicherſter Freund.

Die Nähe der Trennung machte auf beiden Seiten das Gefühl deſſen was man verlor erſt recht lebendig. Die Akademien, welche Wolfgang vor ſeiner Abreiſe veranſtaltete, um ſich, ſeine Compoſitionen und ſeine Schülerinnen zu produciren, brachten noch ſchließlich ſeine außerordentlichen Leiſtungen zur Geltung. Von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ, nicht bloß die Muſiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüthe am Herzen lag, wußten ihn zu ſchätzen. Zu dieſen zählte er auch den Verfaſſer des deutſchen Hausvaters (24. März 1778).

Ich habe vor meiner Abreiſe zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett [80 K.], welches ich zu Lodi Abends im Wirthshauſe gemacht habe, und dann das Quintett [174 K.] und die Variationen von Fiſcher [179 K.] abſchreiben laſſen. Er ſchrieb mir dann ein beſonders höfliches Billet und bezeugte ſein Vergnügen über das Andenken, ſo ich ihm hinterlaſſe, und ſchickte mir einen Brief an ſeinen ſehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin verſichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief ſeyn werden, als er es für Sie ſeyn kann. Und um mir die Schreibköſten zu erſetzen, ſchickte er mir 3 Louisdor. Er verſicherte mich ſeiner Freundſchaft und bat mich um die meinige. Ich muß ſagen, daß alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmuſik, ſehr unwillig und betrübt über meine Abreiſe waren. Das iſt gewiß wahr.

Was ihn einigermaßen tröſtete (28. Febr. 1778) war die Ausſicht in Paris Gelegenheit zum Componiren zu finden.

Ich freue mich auf nichts als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich Etwas componiren müſſen. Das Orcheſtre ſeye ſo gut und ſtark, und meine Hauptfavorit-Compoſition kann man dort gut aufführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzoſen viel darauf halten. Das iſt auch das Einzige, was man in Piccinni ſeiner neuen Oper Roland[108] ausgeſtellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und ſchwach ſeyen, und überhaupt die Muſique ein wenig zu ein-

108 Piccinni's Roland, die erſte Oper, welche er in Paris ſchrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden.

förmig; ſonſt hat ſie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man jetzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlaſſen Sie ſich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich habe auch gar nicht Sorg darauf.

Noch ſtand ihm der Abſchied von ſeiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich ſeinem Vater (24. März 1778):

Die Weberin hat aus gutem Herzen zwey Paar Täzeln von Filet geſtrickt und mir zum Angedenken und zu einer ſchwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umſonſt abgeſchrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien von Moliere (weil er gewußt hat, daß ich ſie noch niemal geleſen) geſchenkt, mit der Inſchrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, ſagte er: Itzt reiſt halt unſer beſter Freund weg, unſer Wohlthäter. Ja, das iſt gewiß, wenn Ihr Hr. Sohn nicht geweſen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und ſich um ſie angenommen, ſie kann ihm auch nicht genug dankbar ſeyn. — Den Tag ehe ich weggereiſet bin haben ſie mich noch beym Abendeſſen haben wollen, weil ich aber zu Hauſe hab ſeyn müſſen, ſo hat es nicht ſeyn können. Doch habe ich ihnen zwey Stunden bis zum Abendeſſen noch ſchenken müſſen; da haben ſie nicht aufgehört ſich zu bedanken, ſie wollten nur wünſchen, ſie wären im Stand mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, ſo weinten ſie alle. Ich bitt um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür ſtehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir nach Adieu!

Diesmal ließ der Vater keine Abſchiedsſcene auf die Scheibe malen; er dankte wohl Gott in ſeinem Sinn daß der Sohn, einer großen Gefahr entronnen ſei. Daß dieſer eine ernſte Liebe zur Weber im Herzen trug und überzeugt war, daß ſie ebenſo treu erwiedert werde, daß er mit dem feſten Vorſatz fortging ſich eine Stellung zu erwerben um ſie ſein nennen zu können, das ſprach er freilich nicht beſtimmt aus, aber er machte aus ſeinen Wünſchen und Hoffnungen[109] dem Vater ſo wenig ein Hehl als aus der Verbindung, welche er durch Briefe mit der Weberſchen Familie fortwährend unterhielt. Die Entwickelung dieſes Verhältniſſes überließ der Vater, ſobald er die nächſten Schritte Wolfgangs auf ſeiner künſtleriſchen Laufbahn geſichert ſah, im Vertrauen auf deſſen Sittlichkeit ruhig der Zukunft.

Mit wahrer Befriedigung laſſen wir unſeren Blick auf dem Bilde

109 „Ich habe ſehr viele gute Freunde zu Mannheim (und anſehnliche — vermögende)“, ſchreibt er (24. März 1778) „die ſehr wünſchen mich alldort zu haben. Je nu, wo man gut zahlt, da bin ich. Wer weiß, vielleicht geſchieht es; ich wünſche es, und mir iſt auch immer ſo — ich habe immer noch Hoffnung“.

des Jünglings verweilen, der in reiner, inniger Liebe leidenſchaftlich erglüht und es dennoch über ſich vermag, der ernſten Mahnung ſeines treuen und erfahrenen Vaters zu gehorchen, der voll Zuverſicht auf die Dauer echter Neigung ſeine heißeſten Wünſche der Erfüllung ſittlicher Pflichten nachſetzt. Das Vertrauen und die Liebe, welche Vater und Sohn auf dieſe Weiſe vereinigen, der echte Gewinn eines ſittlichen Familienlebens, begegnen uns hier zu unſerer Freude als der ſchönſte Schmuck eines deutſchen Künſtlerlebens.

18.

Die franzöſiſche Oper.

Am 14. März reiſten Mutter und Sohn ab; ſie hatten ſich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaiſe abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem ſie alſo neun und einen halben Tag unterwegs geweſen waren: „wir haben geglaubt, wir können es nicht aushalten" ſchreibt Wolfgang (24. März 1778)[1].

Der Vater ſetzte auf Paris große Hoffnung und glaubte, es könne Wolfgang nicht fehlen dort bald berühmt zu werden und alſo auch Geld zu erwerben. Er hatte die überaus glänzende Aufnahme im Gedächtniß, welche er daſelbſt vor vierzehn Jahren mit ſeinen Kindern gefunden hatte, und war überzeugt, daß man dem Jüngling, der das was er als Kind verſprochen hatte in einer Weiſe erfüllte, die einem denkenden Beobachter ungleich wunderbarer erſcheinen mußte, als ſelbſt die unglaublichen Leiſtungen des Knaben, die gleiche Theilnahme ſchenken würde. Er rechnete auf das gute Gedächtniß ſo vieler vornehmer und angeſehener Perſonen, deren Gunſt ſie erfahren hatten, und vor Allem auf die erprobte Freundſchaft Grimms, der ihm damals mit ſeiner Kenntniß aller Verhältniſſe die Wege gebahnt hatte und mit dem er fortwährend in Verbindung geblieben war. Zwiſchen beiden Männern hatte ſich ein näheres Verhältniß gebildet, das auch ſpäter nicht ganz ins Stocken gerathen war. Grimm kam auf einer Reiſe mit zwei Herrn v. Romanoff nach Salzburg und freute ſich ſeinen Amadeo zu hören. Zufällig war er an dem Abend in Augsburg angekommen, als Wolfgang ſein Concert gab und hatte demſelben beigewohnt ohne ſich zu erkennen zu geben, weil er ſehr eilig war und hörte, daß dieſer auf der

1 Ed. Fournier Mozart à Paris (revue franç. 1856, II t. 7 p. 28 ff.).

Reise nach Paris war. Der Vater, der in seine Freundschaft und Erfahrung gleiches Vertrauen setzte, hatte ihn mit völliger Aufrichtigkeit von seiner mißlichen Lage unterrichtet und wie sehr Wolfgang seiner Unterstützung bedürfe, und diesen ganz an Grimm verwiesen (6. April 1778):

Jetzt empfehle ich Dir nachdrücklichst, Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Herrn Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rathe zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vorgefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unser gemeinschaftliches Interesse bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der deutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so daß Herr Baron v. Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und ich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, daß ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben.

Und doch hatte der kluge Mann in mehr als einer Hinsicht falsch gerechnet. Er bedachte nicht, daß Grimm älter, bequemer und vornehmer geworden war, und daß schon ehemals um dessen Freundschaft wirksam zu nutzen, eine Klugheit, Thätigkeit und Geschmeidigkeit erforderlich war, wie er sie besaß, sein Sohn aber trotz aller Lehren nicht mit nach Paris brachte und auch dort nicht erwerben sollte. Er hatte nicht hinreichend erwogen, daß die Aufmerksamkeit des Publicums viel eher durch das Auffallende und Ueberraschende in äußerlichen Dingen als durch die größten inneren Vorzüge gewonnen wird; daß die Gunst der Vornehmen und Reichen mit Aufmerksamkeit gepflegt sein will und nur durch geschickte Benutzung der socialen Verhältnisse erhalten wird. Ganz besonders galt dies für Paris, wo das Interesse für Musik nur wenn ungewöhnliche Umstände hinzutraten zu einer Art Enthusiasmus sich steigerte. Dies war allerdings in jener Zeit der Fall, allein selbst dieser Umstand — auch hier konnte der Vater nicht klar sehen — war für das Auftreten eines jungen Mannes nicht günstig, der es so wenig verstand sich persönlich geltend zu machen. Höchst merkwürdig aber ist es für uns, daß Mozart, der so eben in Mannheim mitten in die ersten noch frischen Bestrebungen für die Erweckung einer nationalen deutschen Oper getreten war, nach Paris kam, als der Kampf zwischen der italiänischen und der durch Gluck reformirten französischen Oper mit brennendem Eifer geführt ward und, wie es schien, zum Austrag gebracht werden

ſollte. Hier, wie dort nahm er trotz ſeiner lebhaften Neigung keinen thätigen Antheil; es war, als ſollte er als unbetheiligter Zuſchauer ſich auf die Aufgaben vorbereiten, deren Löſung ihm beſtimmt war.

Um die muſikaliſche Situation klar zu machen, muß hier kurz an die bekannten Thatſachen in ihrem Zuſammenhang erinnert werden.

Jean Baptiſte de Lully (1633—1687), eingewandert von Florenz, hatte durch ſein Violinſpiel und ſeine Balletmuſik Aufſehen gemacht, ſo daß Ludwig XIV ihn 1652 an die Spitze ſeiner Kapelle ſtellte und ihm 1672 die Ermächtigung ertheilte die Académie royale de musique einzurichten. Er wurde dadurch nicht allein der Stifter dieſer noch jetzt unter demſelben Namen beſtehenden Anſtalt[2], ſondern er begründete auch ihrem Weſen nach die große Oper der Franzoſen. Getreu den Traditionen ſeiner Vaterſtadt Florenz ging er von jenen erſten Verſuchen aus, welche man in Italien gemacht hatte, die antike Tragödie in der Oper wieder zu erwecken (S. 153 ff.). Sowie dieſe dort zur Verherrlichung von Hoffeſten gedient hatten, war auch in Paris die Aufführung der Oper urſprünglich ein Hoffeſt; das Privilegium Lullys beſtand darin, daß er auch vor dem Publicum gegen Bezahlung Opern aufführen durfte, „ſelbſt die welche für den Hof beſtimmt waren" (même celles qui auront été représentées devant Nous). Vorläufer derſelben waren Ballets, in welchen der Zuſammenhang der Handlung durch Scenen mit Geſang hergeſtellt wurden; dieſe traten aber an Umfang und Bedeutung gegen die in längerer Folge an einander gereiheten Tänze zurück, an denen auch die vornehme Welt, den König nicht ausgeſchloſſen, ſich betheiligten. Tänze wurden deshalb ein weſentlicher Beſtandtheil der Oper, es war eine Hauptaufgabe des Dichters und Componiſten dieſelben mit der Handlung geſchickt in Verbindung zu ſetzen; — bekanntlich ſind die Ballets noch jetzt eine auszeichnende Prärogative der großen Oper in Paris. Nicht minder wichtig war es durch Pracht und Mannichfaltigkeit der Coſtumes, Decorationen, Maſchinerien, Aufzüge u. ſ. w. dieſe Spiele eines Hofes, der ſich als den Repräſentanten des Glanzes und des Geſchmackes anſah, würdig auszuſtatten; — auch hierin iſt die große Oper in Paris ſich treu geblieben. Während aber in Italien das muſikaliſche Element der Oper und beſonders die Geſangskunſt über alle anderen die Oberhand gewinnt, macht ſich in Paris neben demſel-

2 Vgl. [Noinville] Histoire du théatre de l'opera en France. Paris 1753 (zweite Aufl. 1757). Caſtil-Blaze l'academie imp. de musique de 1645 à 1855. Par. 1855. I. II.

ben das dramatische geltend. Eine Oper von nationaler Bedeutung zu begründen war Lully hauptsächlich dadurch möglich, daß er in Quinault einen Dichter fand, der seinen, meist mythologischen Stoffen eine der poetischen Auffassung jener Zeit entsprechende, dramatische Gestaltung zu geben wußte. Uns erscheint zwar der Charakter derselben — ganz abgesehen von dem, was die Rücksicht auf den Hof mit sich brachte — von dem Geist der antiken Tragödie weit entfernt und mehr rhetorisch aufgetragen und zugespitzt als poetisch empfunden. Allein den Geist ihrer Zeit drückten jene Tragödien — denn so hießen und dafür galten auch die Opern — wirklich aus, und sie gewannen um so größere nationale Bedeutung, je lebhafter man in Frankreich die Zeit Ludwigs XIV als eine große empfand. Wenn es Lully gelang, den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, so war die nationale Oper geschaffen; und dieses Verdienst haben ihm die Mitlebenden und geraume Zeit hindurch die Nachwelt zugesprochen. Seine Musik schließt sich eng an jene ersten Versuche in Italien an. Wir finden keine der in der späteren opera seria ausgeprägten Formen, keine eigentlichen Arien, kein Duett, kein Ensemble. Der durchgehende Charakter des musikalischen Ausdrucks ist der des Recitativs, welches einfach die Worte wiedergiebt. Zum Theil ist dasselbe nur mit einem (bezifferten) Baß begleitet; auch dann hat es nicht die leichte, freie Bewegung des italiänischen Recitativs, sondern ist viel bestimmter abgemessen und in der Begleitung wechselt die Harmonie häufiger. Sowie die Empfindung sich nur um ein Weniges steigert tritt eine Art von Mittelding zwischen Recitativ und Gesang ein. Die Worte sind genau nach dem declamatorischen Sprachaccent wiedergegeben, und nicht bloß streng im Tact — so daß die Tactarten häufig und in unregelmäßigen Abschnitten wechseln —, sondern auch harmonisch in der Art behandelt, daß zu jeder Note des Gesanges zugleich vom Orchester ein voller Accord angegeben wird. Die Melodiebildung ist daher in jeder Hinsicht beschränkt, die einzelnen Phrasen sind meistens von zu geringem Umfang um gut geführt zu sein und stehen zusammenhangslos ohne eigentliches Dessein neben einander; mit solchen Elementen war eine ausgeführtere musikalische Form schwer erreichbar. Selbständige Musikstücke kommen nur selten vor, und dann in der knappsten Form, welche sich meistens an die der Tanzmelodien (airs) anlehnt. Wenn mehrere Stimmen zusammenkommen, wechseln sie entweder nur mit einander ab, oder wenn sie zugleich singen, fällt Note auf Note, nur ausnahmsweise finden sich wirkliche Ensemblesätze. Auch die Chöre bilden eine in der einfachsten Weise mehrstimmig aus-

gesetzte Harmonie eines Grundbasses, wobei die Oberstimme sich nicht einmal immer durch ihre Melodie besonders auszeichnet. Das Orchester hat, wo es nicht zum Tanze spielt, selten selbständige Bedeutung, sondern leistet wesentlich nur, was der Generalbaßspieler auf dem Klavier ausführt: es giebt zu jeder Note des Basses die volle Harmonie an. Von instrumentaler Wirkung ist wenig die Rede; ausnahmsweise treten einzelne Instrumente individuell hervor. Das Verdienst Lully's besteht wesentlich darin, daß er den declamatorischen Accent in einer der französischen Sprache angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat. Es ist begreiflich, daß anfangs, zumal bei geringer musikalischer Bildung, gerade dieser Vorzug am lebhaftesten empfunden und anerkannt wurde; allein in jeder Kunst und besonders in der Musik verfällt das Charakteristische, weil es der Zeit und Person nach am meisten individuell ist, am ehesten dem Loos nicht mehr verstanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. Deshalb griff später die Reaction gegen Lully's Musik gerade diese Behandlung der Textesworte an. Man fand sie einförmig, schwerfällig, langweilig, indem man nun auch für die einzelnen bedeutenden Züge nicht mehr empfänglich war, und verglich sie mit dem Psalmodiren (plainchant) der kirchlichen Gesänge[3]. Auch der Vortrag der Sänger und Sängerinnen wird als abschreckend geschildert: eintöniges Herleiern wechselte mit heftigem Aufschreien und übertriebenen Accenten (urlo francese)[4].

Indessen erhielten sich Lully's Opern nicht allein so lange er lebte, sondern nach seinem Tode (1687) eine lange Reihe von Jahren in unbestrittener Herrschaft auf der Bühne[5], ein deutlicher Beweis, daß die hohe Gunst, welche er persönlich genoß, nicht den wesentlichsten Antheil an seinen Erfolgen haben konnte. Die Componisten, welche neben seinen Opern noch Gehör fanden, — man kann etwa Campra, Colasse, Desmarets, Blamont, Mouret nennen — sind kunstgeschichtlich weniger wichtig, weil sie sich ganz seiner Weise an-

3 Grimm corr. inéd. p. 222; vgl. corr. litt. I p. 93. Er erzählt nicht übel (corr. litt. II p. 205): M. Hasse, qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulance françaises, ne se lassait point, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d' admirer la patience avec laquelle on écoutait à l'Opéra une musique lourde et monotone. Goldoni beschreibt ergötzlich den Eindruck, welchen ihm die französische Oper machte (mém. II p. 182 ff.).

4 Grimm corr. litt. XV p. 283; vgl. IV p. 165. Gretry bezeichnet die Unarten der alten Gesangsmanier näher (mém. I p. 301).

5 Im Jahr 1778 wurde zuletzt eine Oper Lully's (Thésée) gegeben.

ſchloſſen. Vereinzelte Stimmen, welche auf die in der neapolitaniſchen Schule ſich ausbildende opera seria und ihre Geſangskunſt hinwieſen und einen Einfluß derſelben auf die franzöſiſche Muſik wünſchenswerth fanden, wurden ſchon aus nationalem Stolz nicht beachtet[6].

Jean Phil. Rameau (1683—1764) kam aus der Provinz als ein anerkannter Muſiker 1721 nach Paris. Es gelang ihm nur durch die zähe Energie ſeines Charakters und die mächtige Protection des Generalpächters La Popeliniere, der durch ſein Mäcenatenthum und den Scandal ſeines Hauſes eine glänzende Rolle ſpielte, für ſeine Opern einen Platz neben den Lullyſchen zu gewinnen. Er fand, als er 1732 zuerſt Hippolyte et Aricie aufführte, den heftigſten Widerſpruch von Seiten der Anhänger Lully's, der nicht ſobald ermüdete; indeß gelang es ihm ſeit dem entſchiedenen Erfolg ſeines anerkannten Meiſterwerks Castor et Pollux 1737[7] die Herrſchaft auf der Bühne, wenn gleich nicht über Lully doch neben ihm, vollſtändig zu erringen. Allmählich beruhigten ſich ſeine Widerſacher, indem ſie anerkannten, daß durch Rameau's Verdienſt die franzöſiſche Muſik nicht in ihrem Weſen geändert, ſondern weiter ausgebildet und vervollkommnet worden ſei[8]. Und ohne Zweifel war dies der Fall. Rameau hatte ſich, ehe er mit ſeinen Opern auftrat, als Organiſt und Inſtrumentalcomponiſt, ganz vorzugsweiſe aber als der Begründer einer Theorie der Harmonie großen Ruhm erworben. Von dieſer Seite her zeigen ſich auch in ſeinen Opern entſchiedene Fortſchritte. Die harmoniſche Behandlung iſt reicher und mannichfaltiger, ſie iſt nicht allein oft neu und überraſchend, ſondern wird ſogar geſucht und überladen. Die Begleitung bewegt ſich vielfach

6 Raguenet Parallèle des Italiens et François en ce qui regarde la Musique et les Operas (Paris 1702), deutſch mit Anmerkungen nebſt der Entgegnung von Freneuſe de la Vieuville (bei Bonnet histoire de la musique p. 425 ff. Bourdelot hist. de la mus. I p. 291 ff.), in Mattheſons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91 ff. und in Marpurgs krit. Briefen I S. 65 ff. 89 ff. 113 ff. 398 ff. Freneuſe comparaison de la mus. ital. et de la mus. franç. Brüſſ. 1705 (bei Bourdelot hist. de la mus. 1725 und 1743. II—IV). Raguenet Défense du Parallèle. Paris 1705.

7 La Harpe corresp. litt. II p. 302 f.

8 Als Grimm nach Paris gekommen war, berichtete er Gottſched: „M. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünſtler, die jemals geweſen, gehalten und mit Recht" (Danzel Gottſched S. 349). Seine Anſicht änderte ſich bald, allein die Charakteriſtik, welche er ſpäter von Rameau giebt (corr. litt. IV p. 80 ff.) läßt, ſo parteiiſch ſie iſt, doch die Verdienſte Rameau's erkennen, obwohl ſie dieſelben nicht gelten laſſen will. In ſeiner Lettre sur Omphale (1752. corr. litt. XV p. 281 ff.) gab Grimm eine detaillirte Kritik in ſehr gemäßigtem Ton. Eine gute Charakteriſtik findet ſich bei Ad. Adam derniers souvenirs d' un music. p. 39 ff.

frei und ſelbſtändig; das Orcheſter iſt zu eigenthümlichen Effecten benutzt, ſowohl durch die verſchiedenen Klangfarben der Inſtrumente, als durch ſelbſtändige Motive, welche beſonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieſer Kunſt das Orcheſter zu verwenden iſt nicht allein gegen Lully ein merkwürdiger Fortſchritt, ſondern auch der italiäniſchen Oper gegenüber eine entſchiedene Ueberlegenheit zu erkennen. In ähnlicher Weiſe ſind den Chören die Feſſeln des bloßen Generalbaſſes abgenommen, die Stimmen bewegen ſich frei und ausdrucksvoll. Auf die Ausführung der lyriſchen Partien iſt die vorgeſchrittene Kunſt des Sologeſangs ſichtlich von Einfluß geweſen, die rhythmiſche und melodiſche Bewegung derſelben iſt freier, auch an Coloratur fehlt es nicht. Indeß hat eine maßgebende Einwirkung der italiäniſchen Muſik doch nicht Statt gehabt, obgleich Rameau ſich in ſeiner Jugend eine kurze Zeit in Italien aufhielt. Die beſtimmten Formen der italiäniſchen Oper finden ſich nirgends angewendet, überhaupt weder in den Chören noch Sologeſängen eine feſt ausgeprägte Form ſelbſtändig ausgeführter Muſikſtücke. Der langſame und gleichmäßige Schritt der Lullyſchen Oper iſt durch Rameau freier und bewegter, der dramatiſche Ausdruck lebhafter und energiſcher geworden, es wird ein charakteriſtiſches Colorit in der Muſik ſichtbar, allein das Fundament iſt geblieben. Aehnlich verhält es ſich mit der Behandlung des Dialogs. Es iſt derſelbe ſtreng gemeſſene recitativartige Geſang mit wechſelndem Tact, mit einer ſtetigen Begleitung gehäufter Accorde, aber die harmoniſche Kunſt Rameau's verfügt über ungleich reichere Mittel des Ausdrucks. Rameau's Oper war eine mit ſelbſtändiger Erfindung und Kunſtbildung unternommene Ausbildung der Lully'ſchen, keine Umgeſtaltung ihres Princips. Ob das was derſelben eigenthümlich war für einen wahren Fortſchritt der Kunſt zu halten ſei, oder für eine unzweckmäßige Neuerung, darüber wurde in jener Zeit mit großer Leidenſchaftlichkeit geſtritten. Die Punkte, für welche man ſich damals am lebhafteſten intereſſirte, berühren uns jetzt am wenigſten. Aber die Thatſache iſt nicht zu bezweifeln, daß Rameau mit entſchiedenem Talent auf den von Lully gelegten Grundlagen einer franzöſiſch-nationalen Oper fortbauete, und daß die fernere Entwickelung der großen Oper an die durch ihn gemachten Fortſchritte anknüpfte. Sowie das Gerüſte und der Zuſchnitt jener erſten Oper heute noch in der großen Oper zu erkennen iſt, ſo kann die dramatiſche Muſik der Franzoſen trotz aller Umwandlungen in manchen Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmiſchen und harmoniſchen Behandlung die Verwandtſchaft

mit jenen alten Meiſtern nicht verläugnen: ein Beweis, daß in dieſer Tradition ein nationales Element ſich geltend macht.

Die Verehrer der national-franzöſiſchen Oper thaten recht ihren Streit über Lully und Rameau durch die Anerkennung beider zu ſchlichten; denn ihnen insgeſammt ſtand ein gefährlicher Angriff durch die italiäniſche Oper bevor, welche das übrige muſikaliſche Europa in einer Weiſe beherrſchte, daß Frankreich davon nicht unberührt bleiben konnte. Im Auguſt 1752 kam eine Geſellſchaft italiäniſcher Sänger unter der Direction eines gewiſſen Bambini nach Paris, welche die Erlaubniß erhielt im Saal der großen Oper komiſche Opern intermezzi, aufzuführen und deshalb Les Bouffons genannt wurde[9]. Man machte den Anfang mit Pergoleſe's Serva padrona, die bei den erſten Vorſtellungen wenig Erfolg hatte, dann aber einen Beifall fand, der ſich bis zum Fanatismus ſteigerte. Die beiden Hauptperſonen Manelli und Anna Tonelli wurden ihres Geſanges wie ihres Spiels wegen hoch geprieſen, wiewohl auch ſie nicht zu den erſten Größen der italiäniſchen Oper zählten, die übrigen waren unbedeutend. Allein es waren doch italiäniſche Kehlen, italiäniſche Weiſe des Singens und Spielens, welche die unbeſtreitbaren Vorzüge der opera buffa, ausgebildete, ins Ohr fallende Form der Geſangsſtücke, anmuthige wohlgebildete und von einer einfachen, leicht faßlichen Harmonie getragene Melodien zur vollen Geltung brachten. Sie fanden in Paris empfängliche Hörer, die bald bereit waren, ihnen alles zum Vortheil zu rechnen. Auch das Pariſer Orcheſter mit ſeinem hörbar tactirenden Director[11] wird dem discret accompagnirenden Orcheſter der Italiäner gegenüber als eine Geſellſchaft muſikaliſch wenig gebildeter Leute bezeichnet, die es als ihre Hauptaufgabe betrachten, möglichſt viel Geräuſch zu machen. Natürlich ſetzten ſich die Anhänger der nationalen Muſik gegen die Enthuſiaſten der italiäniſchen zur Wehre, und ſo entſpann ſich der vielbeſprochne

9 Hiller Wöch. Nachr. 1770 S. 331 ff. Schelle N. Ztſchr. f. Muſ. LVII S. 211 ff. LVIII S. 119 ff.

10 Die Opern, welche die Bouffons zur Aufführung brachten, waren nach Caſtil-Blaze (L' opéra italien p. 144 ff.) La serva padrona von Pergoleſe; Il giocatore von Orlandini u. a.; Il maestro di musica, von Al. Scarlatti; La finta cameriera von Atella; La donna superba von Rinaldo da Capua; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; La Zingara von Rinaldo da Capua; Gli artigiani arrichiti von Latilla; Il paratajo von Jomelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo.

11 In der italiäniſchen Oper wurde nur vom Klavier aus dirigirt, während in der franzöſiſchen der Tact mit einem Stab fortwährend laut geſchlagen wurde. Vgl. Gretry mém. I p. 39 ff.

Kampf des coin du roi (der Nationalen) und des coin de la reine (der Italiäner)[12]. Grimm, der offenbar Anlage und natürliches Interesse für Musik besaß, hatte wohl schon in Deutschland Kenntniß von der italiänischen Oper genommen und dann in Paris, wohin er 1749 gekommen war, im Verkehr mit Rousseau und gleichgestimmten Freunden eine entschiedene Vorliebe für sie gewonnen. Durch seine Spottschrift Le petit prophète de Boehmischbroda (1753), welche in biblisch-prophetischem Ton den Untergang des guten Geschmacks weissagt, wenn sich Paris nicht zur italiänischen Musik bekehre[13], wurde er einer der einflußreichsten Vorfechter der italiänischen Musik; mit ihm Diderot, der wie alle Encyclopedisten durch Rameau's Angriff auf die Encyclopedie auch persönlich gegen diesen gestimmt war[14]. Und J. J. Rousseau, der durch seinen Devin du village dem entzückten Publicum zeigte, wie man die in der italiänischen Oper gewonnenen Schätze für die französische fruchtbar verwerthen müsse (S. 86 ff.), schlug sich so entschieden auf die Seite der Bouffonisten, daß er nicht allein die Mängel der französischen Oper schonungslos aufdeckte, sondern den Beweis unternahm, die französische Sprache sei ungeeignet für die Composition und es könne keine französische Musik geben[15]. In der Entrüstung über ein solches Attentat auf die Nation wurde Rousseau nicht bloß mit Stockschlägen und Dolchstichen der hochmüthigen Operisten[16], sondern mit der Bastille bedroht; indessen blieb es bei einer Fluth von Streitschriften[17]. Die Anhänger der französischen Musik, besonders die Inhaber und Sänger der Oper, die in ihrem Interesse beeinträchtigt waren, wußten es aber durchzusetzen, daß die italiänischen Sänger im März 1754 Paris verlassen mußten[18].

12 Die Häupter der Parteien hatten ihren festen Platz unter der Loge des Königs und der Königin.

13 Sie ist wieder abgedruckt corr. litt. XV p. 315 ff. deutsch N. Zschr. f. Mus. IV S. 63 ff., wo sie mit Unrecht Rousseau zugeschrieben ist. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottsched, und Frau Gottsched richtete eine Nachahmung derselben gegen Weiße's Operette Der Teufel ist los (Danzel Gottsched S. 350 f.).

14 Die Charakteristik, welche er Rameau's Neffen von seinem Oheim und der italiänischen Musik machen läßt, ist sprechend genug (Goethe XXIII S. 206 ff.).

15 Dies geschah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753), wozu die Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre (1753) ein witziges Nachspiel war.

16 Gretry mém. I p. 279.

17 Rousseau confessions l. VIII. Grimm corr. litt. I p. 92 f. Fetis curios. hist. de la mus. p. 107 ff.

18 Grimm corr. litt. I p. 114.

Wohl möchte man ſich wundern, daß Männer wie Rouſſeau[19] und Diderot[20], die das Einfache und Naturgemäße als einziges Princip der Kunſt geltend machten, für die italiäniſche Muſik auftraten. Denn dieſe bewegte ſich damals in Formen, welche, wenn auch urſprünglich in der Natur der Muſik begründet, doch ſchon conventionell geworden und von dem, was jene Männer einfach und natürlich nannten, weit entfernt waren. Indeſſen darf man dabei nicht überſehen, daß ſie ihre Gunſt der opera buffa zuwandten, die von Anfang an ſich von jenem conventionellen Zwang der opera seria zu befreien ſtrebte (S. 207 ff.) Sodann war und blieb das Grundelement der italiäniſchen Oper die Muſik, aus deren Natur ihre Formen abgeleitet waren, und auch in allen Verirrungen blieb dieſe immer noch erkennbar. Einer Oppoſition, welche ſich gegen die conventionellen Formen der franzöſiſchen Oper richtete, weil dieſe auf den Grundſätzen der poetiſch-dramatiſchen Darſtellung beruhten, welche überhaupt angegriffen wurde, konnte daher die ſpecifiſch muſikaliſche Ausbildung der italiäniſchen Oper eine willkommene Erſcheinung ſein, wenn ſie auch folgerichtig ſich gegen das Ueberſchreiten des Maaßes in derſelben hätte wenden müſſen.

Nach dem Abgang der Bouffons wirkte der von ihnen gegebene Impuls aber nach. Die im Jahr 1717 erneute Comédie italienne (aux Italiens) führte neben italiäniſchen Komödien in Charaktermasken nicht allein franzöſiſche Luſtſpiele, ſondern mit Vorliebe Parodien, auch von Opern, auf, welche einen hauptſächlichen Reiz durch die darin geſungenen Vaudevilles erhielten, weshalb man ſie auch opéras comiques nannte[21]. Eine gefährliche Rivalin hatte ſie am théâtre de la foire, das urſprünglich an den Meſſen von St. Germain, St. Laurent und St. Ovide ſeine Vorſtellungen gab und

19 Rouſſeau hatte offenbar eine natürliche muſikaliſche Begabung, die durch die italiäniſche Muſik belebt war; zwar führt ihn mitunter die Conſequenz ſeiner Reflexion auf Abwege, allein er bleibt für neue muſikaliſche Eindrücke zugänglich, auch wenn ſie den von ihm ausgeſprochenen Anſichten entgegen ſind.

20 Diderot ſcheint für Muſik nicht unempfänglich, aber weniger gebildet geweſen zu ſein und offenbar hat in dieſer Hinſicht Grimm auf ihn Einfluß gehabt, wie übrigens, freilich ungleich bedeutender, Diderot auf Grimm. Von dieſem iſt der Artikel poëme lyrique in der Encyclopedie (abgedruckt corr litt. XV p. 349 ff.), in dem man, wie in einem kürzeren Aufſatz (corr. inéd. p. 221) ein eigenthümliches Gemiſch von italiäniſchem Geſchmack und von Reflexionen im Sinne Diderots findet, Anſichten, die in dieſer Anwendung und Verbindung vielfach flach und ſchief ſind.

21 Grimm corr. litt. VI p. 229 f. Geſammelt ſind dieſe Parodien in Les parodies du nouveau théâtre italien (Par. 1738. I—IV. Supplément aux parodies (Par. 1763. I—III).

von den comédiens italiens ordinaires du roi stets angefeindet und von Zeit zu Zeit wie im Jahr 1746 unterdrückt wurde[22], aber immer wieder auflebte, bis im Jahr 1762 eine Verschmelzung mit der comédie italienne Statt fand[23]. Auf diesen Boden verpflanzte man die opera buffa und günstige Umstände ließen aus diesen Keimen ein nationales Kunstwerk erwachsen[24]. Zuerst begnügte man sich mit der Uebersetzung und Bearbeitung beliebter italiänischer Opern — La servante maitresse voran —, was die Bouffonisten als Verballhornisirung verschrieen[25]. Bald aber bildete sich, nachdem D'Auvergne mit Bades Les troqueurs schon 1753 einen glänzenden Erfolg errungen hatte, eine neue Schule von Componisten, welche die Vorzüge der italiänischen Musik und insbesondere des Gesanges mit den begründeten Forderungen des nationalen Geschmacks auszugleichen suchten. Wenn man sich anfangs auch an die knappen Umrisse und leichten Entwürfe der Intermezzi hielt, so verlangte doch der französische Sinn mehr Zusammenhang und Interesse der Handlung, mehr Feinheit und Geist in der Ausführung als die possenhafte opera buffa aufzuwenden pflegte. Die lebhafte Theilnahme des Publicums bestimmte talentvolle Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel sich dieser Gattung zu widmen, und von der Seite des Dramatischen gewann die komische Oper der Franzosen rasch über die opera buffa die Oberhand. Natürlich mußte diese Richtung auch auf die musikalische Darstellung Einfluß gewinnen, und zwar um so entscheidender, als sie im Geiste der Nation begründet war[26].

Egidio Romoaldo Duni (1709—1775), ein geborner Neapolitaner und in der neapolitanischen Schule erzogen, war, nachdem er auf den italiänischen Bühnen sich einen Namen gemacht hatte, durch seinen Aufenthalt am Hofe in Parma, wo damals völlig französischer Geschmack und französische Sitte herrschten, veranlaßt worden, einige französische Operetten zu componiren, zuerst Ninette à la cour. Der Beifall, welchen sie fanden, veranlaßte ihn 1757 nach Paris zu gehen,

22 Favart mém. I p. XVII f.

23 Favart mém. I p. 203 f. 214 f. 228 f. 233. Eine Sammlung dort aufgeführter Stücke giebt Le théâtre de la foire ou l'opéra comique. Amst. 1722—1764.

24 [D'Orville] Histoire de l'opéra bouffon. Amst. 1760. [Desboulmiers] Histoire du théâtre de l'opéra comique. Par. 1769. I. II. Fetis curios. hist. de la mus. p. 342 ff. Castil-Blaze acad. imp. du mus. I p. 216 ff.

25 Grimm corr. litt. VII p. 289 f.

26 Goldoni räumt die Ueberlegenheit der opéra comique vor der buffa der Italiäner ein (mém. II p. 227 ff.).

wo er, nach einem überaus günstigen Debut mit dem Peintre amoureux, während dreizehn Jahren eine Reihe komischer Opern lieferte, welche durch den heiteren, anmuthigen Charakter ihrer Melodien sehr gefielen. Daß sie im leichtesten Stil und in kleinen Formen geschrieben waren, gewann ihnen nicht allein die Gunst des Publicums, sondern machte sie nur um so geeigneter, den sich heranbildenden französischen Componisten als Muster zu dienen[27].

Ihm schloß sich Pierre Alex. Monsigny (1729—1817)[28] an, ein Dilettant, welcher durch die Vorstellungen der Bouffons sich in einem Grade angeregt fühlte, daß er Unterricht in der Musik nahm und sogleich anfing, komische Opern zu componiren. Im Jahr 1759 brachte er glücklich seine erste Oper Les aveux indiscrets auf die Bühne, welcher rasch mehrere andere folgten. Sedaine interessirte sich so für diese Musik, daß er fortan Monsigny allein seine Opern anvertraute[29]. Mit der dreiactigen Oper Le roi et le fermier eröffnete er ihm eine größere Bahn, welche ihn zum glänzendsten Erfolg führte. War die Unterstützung eines Dichters, dem selbst Grimm die wesentlichen Eigenschaften eines guten Operndichters zuerkennt[30], namentlich in Paris eine wesentliche Voraussetzung des Gelingens, so blieben auch Monsigny's Leistungen nicht hinter denen seines Mitarbeiters zurück. Seine Musik spricht die liebenswürdigsten Seiten des französischen Charakters mit einer instinctiven Wahrheit aus. Monsigny stand nicht allein ein großer Reichthum angenehmer, leicht ansprechender Melodien zu Gebot; ein gleich entschiedenes Talent für den Ausdruck des Rührenden wie des Heiteren, sicherer Tact für das dramatisch Wirksame waren mit Lebendigkeit, Feinheit und Grazie verbunden. Sein natürlicher Sinn für schöne Form ließ den Mangel einer gründlichen Schule übersehen[31], und so erlangten seine Opern allgemeinen Beifall, einige, wie Le Déserteur[32], weit verbreiteten Ruhm.

---

27 Grimm corr. litt. IV p. 164 f. VII p. 126. Nach 1765 findet er seinen Stil un peu vieux et faible, mais ailleurs plein de finesse, de charme, de grace et de verité. C'est toujours malgré sa faiblesse l'homme chez lequel nos jeunes compositeurs dévraient aller à l'école (corr. litt. IV p. 414). Später ermahnt er ihn Philidor und Gretry das Feld mit Ehren zu räumen (corr. litt. V p. 140. 369. VI p. 63).

28 A. Adam derniers souv. d'un musicien p. 107 ff.

29 Grimm corr. litt. VI p. 61. 30 Grimm corr. litt. III p. 136.

31 Grimm beurtheilt ihn so hart (corr. inéd. p. 219 f., vgl. corr. litt. III p. 136. VI p. 208. IX p. 463), daß man an persönliche Abneigung denken muß. Mit Recht protestirt Frau von Genlis gegen diese Verurtheilung (mém. II p. 22).

32 Grimm spricht auch hier dem Dichter alles Verdienst zu (corr. litt. VI p.

Tüchtiger geschult war Franç. André (Danican) Philidor (1727—1795), welcher als Schachspieler schon den Ruf eines außerordentlichen Genies genoß, ehe er 1759 mit der Oper Blaise le savetier auftrat[33]. Auch auf diesem Gebiet war sein Ruhm bald entschieden, und er beherrschte mit Duni und Monsigny die komische Bühne, bis Gretry sich derselben bemächtigte. Ihm warf man wohl vor, daß er zu viel musikalische Gelehrsamkeit zeige und die Begleitung vor den Singstimmen bevorzuge[34]. Uebrigens hat er mehr Kraft und Energie als Monsigny, greift im Ausdruck der Leidenschaft mitunter tiefer, und ist im Komischen derber, während er ihm in anmuthiger Zartheit nachsteht. Theils die Abneigung mit Gretry zu rivalisiren, theils seine Leidenschaft für das Schachspiel entzog ihn dann der Bühne.

Es ist wohl charakteristisch, daß die komische Oper, die vom Vaudeville und der Chanson ausging, in ihren ersten Anfängen durch Componisten heraufgebildet wurde, die, wie Duni, auf ein größeres Genre nicht mehr Anspruch machen konnten, oder wie Monsigny halb dilettantisch, oder wie Philidor fast nur so nebenbei componirten. Mit ganzer Kraft und brennendem Eifer warf sich André Ern. Gretry (1741—1813) in dieses Gebiet. Er war es, welcher der komischen Oper ihre Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiet der dramatischen Musik ist. Schon als Knaben hatten ihn in seiner Vaterstadt Lüttich die Vorstellungen italiänischer Opernsänger entzückt, als Jüngling war er nach Rom gekommen, während Piccinni dort glänzte, hatte dort mehrere Jahre lang seine Studien gemacht und zuletzt ein Intermezzo Le vindemiatrici geschrieben, welches gut aufgenommen wurde und ihm selbst Piccinni's Beifall erwarb. In Paris hatte er anfangs, obgleich Monsigny und Philidor ihm freundlich entgegen kamen, mit Schwierigkeiten zu kämpfen; als es ihm aber 1768 gelungen war,

197 f. 206 ff.); umgekehrt behauptet Frau von Genlis, daß man über Monsigny's Musik alle Unwahrscheinlichkeiten des Stückes vergäße (mém. II p. 21 f.).

33 G. Allen the life of Philidor. Philadelphia 1863. Anfangs findet Grimm seine Musik nicht besser als alle französische Musik (corr. litt II p. 346. III p. 89), seit 1764 erkennt er immer mehr die Fortschritte an, welche er mache (III p. 401. IV p. 200), und giebt ihm 1768 das beste Zeugniß (VI p. 14 f.). Man warf ihm vor, daß er die italiänischen Meister bestehle, allein Grimm meint, es gehöre immer viel Talent dazu um auf solche Weise zu stehlen (V p. 25. VI p. 145). Später neigte sich Philidor nach Grimms Meinung zu sehr nach Glucks Weise (IX p. 378. X p. 358), und zuletzt erklärt er Philidor sei schwach geworden (XII p. 468. XIII p. 137).

34 Tagebuch der Mannh. Schaub. I S. 264 f.

ſeine Oper Le Huron zur Aufführung zu bringen[35], war der Erfolg ſo vollſtändig, daß ſeine außerordentliche Fruchtbarkeit dem ſtets erneuerten Beifall kaum genug thun konnte. Marmontel und Sedaine lieferten ihm mit anderen Dichtern Texte, welche meiſtentheils einen guten Erfolg verbürgen konnten. Die Anſichten über die Aufgabe der dramatiſchen Poeſie, die menſchliche Natur in ihrer nackten Wahrheit darzuſtellen, welche, von den Encycloperiſten ausgegangen, im bürgerlichen Drama praktiſche Ausführung gefunden hatten, gewannen auf die Geſtaltung der komiſchen Oper weſentlichen Einfluß. Die ſtrenge Scheidung zwiſchen der opera seria und buffa hatte in Paris keine Geltung. In dem Bemühen, der komiſchen Oper wahrhaft dramatiſches Intereſſe und der Muſik weiteren Spielraum zu geben, zog man immer mehr die ernſteren und edleren Seiten des Gemüthslebens, anfangs vorwiegend die Liebe, dann aber die Leidenſchaften überhaupt in ihren Bereich. So entſprach dieſelbe durch Handlung und Situationen, wie durch pſychologiſche Motivirung immer mehr dem Begriff der ernſten Komödie, ja die Neigung für das Rührende, Ergreifende wurde ſogar vorherrſchend. Das Element der Heiterkeit war nicht mehr das abſolut Beſtimmende, ſondern häufig eine untergeordnete Würze; jene Miſchung von Ernſt und Scherz, die man, entgegen dem ehemaligen Verbot der Vermengung verſchiedener Stilgattungen, nun als den wahren Ausdruck der Muſik anſah, kam beſonders der komiſchen Oper zu Statten[36]. Ein charakteriſtiſcher Umſtand, welcher dieſelbe von der großen Oper unterſchied, war es, daß ſie ſtatt des Recitativs den geſprochenen Dialog annahm[37]. Das frei vorgetragene Recitativ der Italiäner mochte man nicht wagen nachzubilden, vielleicht verbot es auch damals ſchon das Privilegium der großen Oper. Indem man auf daſſelbe verzichtete, gewann man für den Dialog die Freiheit einer geiſtreichen, witzigen Converſation, die für den Franzoſen ein Lebenselement iſt; und ſobald dieſer Ton angeſchlagen wurde, beſtimmte er

35 Die näheren Umſtände berichtet auch Marmontel (mém. IX oeuvr. II p. 72 ff.).

36 Grimm beſpricht auf Veranlaſſung des Deſerteurs, der erſten komiſchen Oper dieſer Gattung, ausführlich dieſe Frage im Sinne Diderots (corr. litt. VI p. 212 ff.). Mde. du Deffand fand die Darſtellung der Leidenſchaft im Deſerteur höchſt bedenklich (corr. inéd. I p. 175).

37 Grimm bekämpft den „barbariſchen Gebrauch" in der komiſchen Oper geſprochnen Dialog und Geſang zu vermiſchen, und behauptet, es werde in Frankreich keine wahren Componiſten geben, ehe ein wahres Recitativ geſchaffen ſei (corr. litt. IV p. 166. VI p. 120. 209 f.).

auch die Haltung der musikalischen Darstellung, die, wenn gleich bedeutend höher gehoben, doch immer ihren Ausgang vom Conversationston nehmen mußte. Diese Gattung auszubilden war Gretry ganz und gar geeignet[38]. Seine Natur war nicht groß angelegt, aber geschmeidig und gefällig. Sein Gefühl war ungemein reizbar, leicht erregt, ohne Tiefe, sein Geist ebenso fein als beweglich; dem entsprach eine außerordentliche Leichtigkeit, den verschiedenartigsten Empfindungen treffenden und ansprechenden Ausdruck zu geben. Seine Musik sollte wahr sein, sie sollte das bestimmte Gefühl und zwar in der individuellsten Modification der dramatischen Situation und des dramatischen Charakters wiedergeben. Dies konnte nach seiner Meinung der Componist nur dadurch erreichen, daß er sich lebendig bis zur körperlichen Aufregung in die Handlung versetzt[39] und sich dadurch begeistert, daß er zum Dichter wird[40]. Das wesentliche Mittel, wodurch er dies zu erreichen strebte, war der Gesang, die Melodie. Diese gefällig und sangbar zu bilden hatte er den Italiänern abzulernen gesucht[41], sie ausdrucksvoll zu machen beachtete er die Betonung im Sprechen, namentlich bei erregter Stimmung, die der Componist nur zu fixiren habe[42]. Großen Werth legte er daher auf richtige, scharf accentuirte Declamation[43], für welche er bei guten Schauspielern Studien machte[44], und suchte da-

---

38 Er selbst hat über seinen Bildungsgang, die Entstehung seiner Werke, seine Ansichten über dramatische Musik ausführliche Mittheilungen gemacht in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (Paris 1789 1 Bd., dann an V. I—III. Brüssel 1829 I—III), von R. Spazier im Auszug und mit Zusätzen, meistens polemischer Art, deutsch bearbeitet, Gretry's Versuche über die Musik (Leipz. 1800). Die Naivetät einer starken Eitelkeit giebt über manche Erscheinungen den besten Aufschluß. „Seine Ansichten zeugen zwar von feiner Beobachtung, sind aber vielfach trivial und willkührlich ersonnen.

39 Er beschreibt seine Art zu arbeiten dem berühmten Arzt Treuchin (mém. I p. 21): Je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons: il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête: enfin je perds l'appetit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois. Dieses erregte Gefühl behauptet er wiederholt müsse den Componisten sicherer zum Wahren führen als die Regel (I p. 168. 204 f.).

40 Das treffendste Compliment hatte ihm Prinz Heinrich von Preußen durch die Worte gemacht: Vous avez le courage d'oublier que Vous êtes musicien pour être poëte, was er auf Gluck angewendet wissen will (mém. I p. 121 vgl. p. 346).

41 Mém. I p. 112.

42 Mém. I p. 141. 238 ff. III p. 144 f.

43 Mém. I p. 169.

44 Mém. I p. 146. 170.

durch besonders auch dem Geistreichen sein Recht widerfahren zu lassen[45]. Dies gab seiner musikalischen Ausdrucksweise etwas Lebendiges und Pikantes und brachte in der Musik ein wesentlich nationales Element zur Geltung[46]. Nach dieser Seite der musikalischen Gestaltung hat Gretry in der That Bewunderungswürdiges geleistet, soweit Anmuth und Frische, lebendiges Gefühl und Geist reichen, denn für das Große und tief Bedeutende reichte seine Kraft nicht aus. Die ausdrucksvolle Melodie des Gesanges ist aber auch fast allein von ihm ausgebildet worden; andere Mittel, wie die einer reichen und gewählten Harmonie[47], kunstvolle Begleitung, Instrumentaleffecte gebraucht er wie Nebendinge, denen man keinen großen Werth beilegen dürfe. Er warnt ausdrücklich vor dem Mißbrauch der Instrumente, namentlich der Blasinstrumente, den Gluck veranlaßt, wenn auch nicht zu verantworten habe[48]; aber er empfiehlt den mäßigen Gebrauch derselben zur Charakteristik[49], rühmt sich sogar der sehr zweifelhaften Erfindung, in der Andromaque zur Charakteristik für die Hauptrollen immer dieselben Instrumente beim Recitativ angewandt zu haben, z. B. für Andromache drei Flöten[50]. Eine Aeußerung Gretry's, daß in der Oper der Gesang die Statue, das Orchester das Piedestal vorstelle und daß Mozart mitunter das Piedestal auf die Bühne setze, ist ohne Gewähr oft erzählt. Zum Theil kann man darin berechnete Sparsamkeit erkennen, aber dieser ganze Zweig der musikalischen Kunstübung lag ihm ferne, wie denn seine Ausführung, saubere Arbeit, woran der gute Musiker seine Freude hat, ihn nicht interessirte. Seine Besorgniß, daß ein Musiker von Talent zu viel lerne und seiner Einbildungskraft schade, ist wahrhaft komisch; was er von seinen eigenen Studien erzählt, zeigt deutlich, wie wenig tief sie gingen; demgemäß ist auch seine ganze Factur. Dagegen legt er großes Gewicht auf die Reflexion, welche nicht eigentlich die künstlerischen Voraussetzungen der Musik trifft. Allein seine Simplicität, die wohl auch an Dürftigkeit grenzt, konnte nur seine wirklich vortrefflichen Eigenschaften glänzender hervorheben und seine Musik populär machen. Und das war sie in einem seltenen Maaße. Es ist begreiflich,

45 Mém. I p. 231.

46 Er erklärt die französische Sprache für die zum Gesang geeignetste (I p. 400 ff.) wiewohl er die Schwierigkeiten nicht verkennt (I p. 134, und beweist, daß Frankreich bestimmt sei, die vorzüglichste Musik hervorzubringen.

47 Mém. I p. 212, vgl. p. 224. 260 f.

48 Mém. I p. 339 f. II p. 45.

49 Mém. I p. 237. 375.

50 Mém. I p. 356.

daß die Encyclopediſten, die zugleich Vertreter der italiäniſchen Muſik waren, in ihm den Mann gefunden hatten, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiäner Wahrheit und charakteriſtiſchen Ausdruck vereinigte. Diderot ſetzte unter Gretry's Portrait das Motto: Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, ut magus[51]. Rouſſeau dankte ihm, daß er durch ſeine Muſik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte[52]. Grimm, der ihn gleich anfangs mit lautem Beifall empfangen hatte[53], erklärte, während der Streit der Gluckiſten und Piccinniſten aufs heftigſte entbrannt war, Kenner und Laien ſeien einig, daß kein Componiſt mit ſolchem Glück wie Gretry italiäniſche Melodie dem Charakter der franzöſiſchen Sprache anzupaſſen und den Geſchmack der Nation durch Feinheit und Geiſt in allen Motiven zu befriedigen gewußt habe[54]. Auch Suard und Arnaud, die Vertreter Glucks, ſtanden auf ſeiner Seite[55], ſo gut wie Marmontel, der gegen Gluck auftrat[56]. Und mit welchem Enthuſiasmus nahm das ganze Publicum ſeine Muſik auf! Viele ſeiner Opern — ich nenne nur Zemire und Azor — wanderten durch ganz Europa, und ſicherlich hat Gretry auf die Bildung des muſikaliſchen Geſchmacks überhaupt einen weſentlichen Einfluß geübt.

Während die komiſche Oper auf ſolche Weiſe immer lebendiger, reicher aufblühte, wechſelte die große Oper faſt ausſchließlich mit Lully und Rameau ab und es konnte ſcheinen, als ſei über dieſen Standpunkt nicht hinauszukommen, während in Wahrheit das eigentliche Intereſſe des Publicums ſich der komiſchen Oper zugewandt hatte[57]. Allein auch der großen Oper ſtanden neue Stürme bevor. Ohne Zweifel half der

51 Mém. II p. 10. Er gab dieſem mitunter guten Rath (I p. 215) und Gretry bekennt ſich zu ſeinen Anſichten (III p. 377).

52 Gretry mém. I p. 270 ff. vgl. II p. 331.

53 Grimm ſagt nach der Aufführung von Le Huron (corr. litt. VI p. 34 f.): M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef d'oeuvre d'un maître, qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang. Ebenſo lebhaft ſpricht er bei der Lucile (VI p. 122) und dem Tableau parlant (VI p. 251) ſeine Bewunderung aus und begleitet ihn unausgeſetzt mit einer achtungsvollen und anerkennenden Kritik.

54 Grimm corr. litt. X p. 228.

55 Gretry mém. I p. 150 f.

56 Er ſelbſt unterſucht die Gründe, weshalb ſeine Muſik ſich in Frankreich eingebürgert habe, sans me faire des partisans enthousiastes et sans exciter des ces disputes puériles, telles que nous en avons vu (mém. I p. 169).

57 Es iſt beinahe komiſch, wie Grimm mit derſelben Hartnäckigkeit, mit welcher die große Oper ihre alten Sachen wiedervorbringt, ſie unausgeſetzt angreift und verfolgt.

leiſe Luftzug, welcher von der reformirten komiſchen Oper herüberdrang, weſentlich dieſelben vorzubereiten, der eigentliche Impuls aber kam wiederum nicht aus Paris ſelbſt.

Chriſt. Wilh. Gluck (1714—1787, war, nachdem er für die italiäniſche Oper in Italien und London mit Beifall thätig geweſen war, im Jahr 1748 nach Wien gekommen und ſchrieb dort — einzelne Aufträge, welche er für italiäniſche Theater ausführte, abgerechnet — theils für den Prinzen von Hildburghauſen, theils und hauptſächlich für den kaiſerlichen Hof, eine Reihe italiäniſcher Opern, welche ſich im Ganzen von dem üblichen Stil nicht weſentlich entfernten. Es war jene Zeit, wo die hergebrachten Formen immer mehr zur conventionellen Formel wurden, und die Herrſchaft der Geſangskunſt Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit den Launen der Virtuoſität aufopfern ließ. Dieſer Verfall der Opernmuſik, über welchen Metaſtaſio ſelbſt bitter klagte (S. 162), rief in Gluck den Entſchluß hervor dieſelbe auf ihre wahren Grundſätze zurückzuführen. Er war ein Mann von ernſtem Nachdenken und von ſtarkem Willen. Die Regungen in der deutſchen Literatur der Poeſie Würde und Bedeutung zu geben blieben von ihm nicht unbeachtet, er war bekanntlich ein warmer Verehrer Klopſtocks, deſſen Oden er compouirte[58]. Gewiß ſind die Beſtrebungen, durch welche man in Wien die deutſche Bühne zu heben ſuchte, nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, wie denn auch ſeine erſten reformatoriſchen Verſuche von Sonnenfels mit lautem Beifall begrüßt wurden. Gluck hat ſeine Grundſätze der dramatiſchen Compoſition in dem bekannten Dedicationsſchreiben vor der Alceſte ausgeſprochen. Er erklärte den Mißbräuchen, welche die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Componiſten eingeführt hatte, durch die das ſchönſte und würdigſte Schauſpiel zum langweiligſten geworden ſei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpaſſenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Paſſage oder Cadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachläſſigen, wenn die Situation auf denſelben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenderen Worte des erſten Theils viermal zu wiederholen

58 Ein Sammlung Klopſtockſcher Oden von Gluck in Muſik geſetzt iſt mehrmals gedruckt; die Hermannsſchlacht hatte er ſeiner Gewohnheit gemäß im Kopfe fertig ausgearbeitet, ſo daß er Manches daraus vortrug, hat ſie aber nie aufgeſchrieben. Ueber Glucks Zuſammenſein mit Klopſtock in Karlsruhe ſ. Strauß Kl. Schr. S. 42 ff.

und die Arie gegen den Sinn des Textes zu schließen; die Symphonie sollte dem Charakter des Drama entsprechen und den Zuhörer auf dasselbe vorbereiten. Denn als Grundgesetz galt es ihm der Musik ihren wahren Wirkungskreis dadurch zuzuweisen, daß er sie der Dichtung unterordnete, so daß sie diese in jedem Moment der Situation entsprechend ausdrückte, ohne allen überflüssigen Schmuck, wie das Colorit dazu diene den Umrissen Leben und Ausdruck zu geben. Für sein höchstes Ziel erklärt er eine schöne Einfachheit[59], er verschmäht alles Schwierige, wenn es der Klarheit schadet, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel um nur die rechte Wirkung zu erreichen.

An der Richtigkeit dieser Grundsätze im Allgemeinen, sowohl ihrem polemischen als affirmativen Gehalt nach, wird kaum ein Zweifel entstehen, es handelt sich um ihre Anwendung durch die künstlerische Gestaltung[60]. Bei einer Musik aber, die der Dichtung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen soll, hat man Grund nach dieser zu fragen.

Ranieri de'Calsabigi (als Arkadier Liburno Drepanio) kam im Jahre 1761 nach Wien, nachdem er sich durch eine Ausgabe von Metastasio's Werken, welche er in einer ästhetischen Einleitung ausführlich als gleich vollkommene Tragödien und Opern erwies, und mehrere Texte zu Opern und Cantaten bekannt gemacht hatte. Er hatte bei sich die Ansicht ausgebildet, daß eine für die dramatische Poesie passende Musik sich der natürlichen energischen Declamation möglichst nähern müsse; ja, da die Declamation nur eine unvollkommene Musik sei, könne der dramatische Gesang nur eine ausgebildete, durch die Harmonie der Begleitung bereicherte Declamation sein. Die Poesie für eine solche Musik müsse gedrängt, energisch, leidenschaftlich, rührend, harmonisch sein, dann könne der Erfolg nicht fehlen. Voll von diesen Ideen hatte er den Orfeo gedichtet und dem

59 Es ist bemerkenswerth, wie gewisse geistige Strömungen, welche eine Zeit durchdringen, auf verschiedenen Gebieten wie unwillkürlich gleichzeitig sich wirksam erweisen. Der Richtung auf das Charakteristische in der Kunst, auf Wahrheit und Natur, welche durch die Encyclopedisten hervorgerufen, auch in der deutschen Literatur anfing sich geltend zu machen, sehen wir hier das Princip der schönen Einfachheit, welche Winckelmann als den Grundcharakter der alten Kunst zur Anerkennung brachte, zur Seite gestellt.

60 Planelli dell' opera in musica (Neap. 1772 p. 148 ff. billigt Glucks Ansichten, wie er deren Ausführung in der Alceste preist; Vinc. Manfredini (regole arm. p. 163 ff.) macht dagegen mancherlei Einwendungen.

Grafen Durazzo mitgetheilt; dieſer wünſchte ihn auf der Bühne zu ſehen und empfahl Gluck als den Componiſten, welcher auf die Intentionen des Dichters eingehen werde. Calſabigi declamirte Gluck ſeinen Orfeo, wie ſpäter die Alceſte, wiederholt vor und notirte ihm im Textbuch die Declamation mit Zeichen, die er durch Anmerkungen erläuterte[61]. Gluck, der ſpäter den Impulſen, welche ihm ſein Dichter gegeben hatte, alle Gerechtigkeit widerfahren ließ[62], konnte dieſer dilettantiſchen Uebertreibung von der Declamationsmuſik nur bis auf einen gewiſſen Punkt nachgeben. Aber Calſabigi's Ideen kamen den ſeinigen entgegen, es iſt wohl möglich, daß ſeine eigenen Gedanken dadurch geklärt und präciſirt wurden. Jedenfalls gingen ſeine Anforderungen an das muſikaliſche Drama weiter und tiefer, als Calſabigi's Auffaſſung und Vermögen reichte[63]. Indeſſen ergriff er das, was dieſer ihm bot, und ſo entſtanden Orfeo ed Euridice (1762), Alceste 1767) und Paride ed Elena (1769).

Auf keine derſelben iſt der Begriff einer Tragödie anwendbar, nirgends verräth ſich eine Spur von antikem Sinn; wo der Dichter über die Rhetorik der italiäniſchen Poeſie hinauszugehen ſucht, da ſchöpft er nicht aus der griechiſchen ſondern aus der franzöſiſchen Tragödie. Aber dieſe Opern bieten auch kein eigentlich dramatiſches Intereſſe dar. Statt einer wohlgegliederten ſpannenden Handlung zeigen ſie eine Reihe einzelner Situationen, welche eine Gefühlsſtimmung ausſprechen, oder auch nur durch Ceremonien, Feſtlichkeiten mit Chor und Ballet Anlaß geben dergleichen zu äußern. Dieſe Situationen ſind endlich einander zu ähnlich und zu oft wiederholt, im Einzelnen aber zu breit und zu rhetoriſch ausgeführt.

Bei Glucks Princip durch die Muſik nur die Worte des Dichters genau auszudrücken mußte die Beſchaffenheit der Texte auf die muſikaliſche Geſtaltung bedeutenden Einfluß gewinnen. Um ſo höher ſind ſeine Leiſtungen dem Dichter gegenüber anzuſchlagen. Gluck beſaß nicht allein Kühnheit und Energie, ſcharfes Verſtändniß für das Charakteriſtiſche: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben iſt, eine tiefe Em-

61 Schelle hat (N. Zſchr. f. Muſ. LIX S. 42) den Brief Calſabigi's (Mercure de France 1784, 21. Aug.) hervorgezogen, in welchem dieſer, der ſich zurückgeſetzt glaubte, ſein Verhältniß zu Gluck darlegt.

62 Mém. pour servir à l'hist. de la révolution operée dans la mus. par Gluck p. 8 f.

63 Calſabigi kam 1794 in dem ſeiner Elfrida vorgeſetzten Brief von Al. Pepoli auf ſeine Anſichten von der Oper zurück. Damals glaubte er den wahren philoſophiſchen Componiſten in Paeſiello gefunden zu haben.

pfindung für das Große. Suchte nun gleich Calsabigi Metastasio's Richtung gegenüber die Handlung zu vereinfachen und bedeutendere und kräftigere Empfindungen in Bewegung zu setzen, von Größe war in seinen Operntexten nichts zu entdecken. Aber Gluck fühlte das Große, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, wie durch Divination heraus, und schuf, indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, aus seiner eigensten Natur neu und groß. Der stolze Schwung seiner Umrisse, die einfache Wahrheit seiner Darstellung, kurz der Stempel der künstlerischen Größe ist es, welcher seinen unvergänglichen Ruhm ausmacht. Die Richtung auf das Charakteristische ist damit keineswegs identisch; in der Einseitigkeit, mit welcher er die letztere verfolgte, liegt neben großen und eigenthümlichen Vorzügen auch seine Schwäche.

In jenen italiänischen Opern giebt er keineswegs die überlieferte Form auf, er kehrt vielmehr in mancher Beziehung zu dem Alten zurück. Die knappere Behandlung der Arienform, die Einfachheit des melodiösen, die Beschränkung des colorirten Gesanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen Ausdruck des Gefühls waren Aenderungen des damals herrschenden Geschmacks, nicht aber Neuerungen gegenüber der älteren Weise. Aber weil er der nur dem Ohr schmeichelnden, durch Künstlichkeit überraschenden Ausartung des Operngesangs durch scharfe Charakteristik entgegentreten wollte, wendet er auch starke Mittel an, wie man sie früher nicht kannte. Namentlich ist die Harmonie nicht nur an sich bedeutender und interessanter, sondern mit Consequenz als Mittel der dramatischen Charakteristik angewendet. In ähnlicher Weise ist der Gebrauch des Orchesters gesteigert. Die Instrumente werden ihrer individuellen Natur gemäß behandelt, nicht als concertirende zu einer rein musikalischen Wirkung, sondern insofern sie durch die Klangfarbe den verschiedensten Stimmungen einen bezeichnenden Ausdruck geben; durch die mannigfaltigste Anwendung wird mit sorgfältiger Berechnung Licht und Schatten vertheilt und ein lebhaftes Colorit erzielt. Die Wirkung wird ferner durch häufige Anwendung der Chöre gehoben, welche in die Handlung verflochten und dadurch zu einem mächtigen Factor der musikalischen Charakteristik gemacht wurden.

Gluck erstreckte endlich seine Sorge auch auf den Schmuck der Scenerie, auf Märsche und Tänze; auch diese sollten durch die Situation motivirt und derselben angemessen charakterisirt sein. Hierin war ihm Jean George Noverre (1727—1810) vorangegangen, der in den Lettres sur la danse et sur les ballets im Jahr

1760 eine Reformation des Ballets nach denselben Grundsätzen versuchte, welche Gluck auf die Oper anwendete. Er verwarf die stereotypen Formen bestimmter Tänze, verlangte Handlung für das Ballet; Ausdruck sollte die Aufgabe des Tänzers, die Natur sein Vorbild, der Balletmeister sollte Dichter und Maler sein. Die Ballets, welche er bis 1764 in Stuttgart, später in Wien, seit 1776 in Paris nach diesen Grundsätzen aufführte, galten für vollendete Leistungen eines reinen Geschmacks, und bewirkten in der That eine Umgestaltung der höheren Tanzkunst.

Großen Nachdruck legte Gluck auf das Recitativ. Das gewöhnliche Seccorecitativ tritt fast ganz zurück; das begleitete Recitativ wird der eigentliche Ausdruck für die gehobnere Sprache des musikalischen Dramas. Die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, der Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Charakteristik ist bewundernswürdig, selten verfällt Gluck in den Fehler, durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören; davor schützte ihn seine allem Kleinlichen fremde Natur. Dennoch erweist sich gerade hier die einseitige Anwendung des Gluckschen Princips als eine Schwäche. Da nach seiner Ansicht die Musik den Worten des Dichters dienen soll, so folgt er mit seinem scharf charakterisirenden Recitativ dem breiten Dialog in jeder Wendung seiner rhetorisch aufgeputzten Darstellung; so nutzt er nicht nur die Mittel seiner Kunst an einem nicht durchaus ebenbürtigen Gegenstand ab, sondern zersplittert auch das Interesse, welches er zu lange und zu rasch hintereinander stark in Anspruch nimmt. Die musikalische Darstellung wirkt unmittelbar auf die Sinne und das Gefühl, und soviel lebhafter und stärker als die Dichtung, welche sich zunächst an Phantasie und Verstand wendet, dies durch den declamatorischen Vortrag kann, daß ein peinliches Mißverhältniß entsteht, wenn die Musik mit allen ihren Mitteln starker Charakteristik den Worten des Gedichtes Schritt vor Schritt sich anschließen will. Es ist also ein Irrthum, daß die Pflicht der Musik sei den Worten des Dichters zu dienen um sie genau auszudrücken, „wie auf einer correkten und gut componirten Zeichnung" setzt Gluck hinzu „die Lebhaftigkeit der Farben und Licht und Schatten wohl vertheilt die Gestalten beleben ohne die Umrisse zu entstellen". Aber der wahre Maler colorirt oder illuminirt nicht die nackten Umrisse, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf, in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar. Der Gegensatz von Zeichnung und Colorit hat nur für die Technik eine Be-

deutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Production. So hat denn auch der Musiker den Textworten gegenüber etwas Anderes und mehr zu thun als gegebene Umrisse zu coloriren. Die Gestaltung, welche der Dichter mit dem Bewußtsein gebildet hat, daß sie erst durch die Vereinigung mit der Musik zu völliger Selbständigkeit gelangen solle, muß er in sich aufnehmen und aus sich heraus als ein Neues in den durch die Natur seiner Kunst bedingten Formen schaffen[64].

Um einen so einflußreichen Irrthum zu erklären, reicht es nicht aus an die übertreibende Leidenschaft jeder Opposition und Reformation zu erinnern. Bei einer großen und bedeutenden Natur muß man tiefer gehen und kann den Grund wohl nur in der künstlerischen Organisation selbst suchen. Ein begeisterter Verehrer Glucks hat es ausgesprochen[65], daß derselbe „ein mehr geistig als rein musikalisch großer Mann" gewesen sei; und in der That entspricht der Energie seines Empfindens und Wollens seine musikalische Productionskraft nicht völlig. Seine Organisation befähigte ihn zum Reformator; im schaffenden Künstler ließ sie Schwächen hervortreten. Glucks Production ist nicht etwa einseitig; die verschiedenen Affecte auszudrücken gelingt ihm fast in gleichem Maaße, auch Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll strömend ist sie nicht. Die Größe der Empfindung, welche sich in dem festen, weitspannenden Zug seiner Melodien ausspricht, ist ihm natürlich, aber die Knappheit und Straffheit der Ausführung ist zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Wenn er die Musik in ihrem eigensten Recht als selbständige Kunst der Dichtung gegenüber beschränken wollte, liegt der letzte Grund in dieser Schwäche seiner musikalischen Organisation. Hiermit hängt auch eine andere Erscheinung zusammen. Man hat mit Recht hervorgehoben[66], daß Glucks dramatische Charakteristik wesentlich nur für die Einzelrede ausreiche, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald im Widerspruch mit einander, bald in Einigkeit stets dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Musik, im geistigen Sinn gefaßt, sei bei Gluck unentwickelt geblieben. Gerade hier liegen

64 Berlioz protestirt mit Recht gegen Glucks Auffassung (voy. mus. II p. 269 f. à travers chants p. 150 f.) Vgl. Hanslick Vom Musikalisch-Schönen S. 24 f.

65 A. B. Marx Musik des neunzehnten Jahrh. S. 82 ff.

66 Marx a. a. O. S. 183, der seine Ansicht später modificirt hat (Gluck u. d. Oper II S. 67 ff.).

aber die höchſten Aufgaben für die Muſik, durch deren Löſung ſie ihre dramatiſche Kraft recht eigentlich zu bewähren hat. Wenn Gluck ſich nicht gedrungen fühlte die dramatiſchen Situationen in dieſem Sinne muſikaliſch aufzufaſſen und darzuſtellen, ſo iſt es ein Beweis, daß ſeine Phantaſie poetiſch leichter und lebendiger angeregt war als muſikaliſch. Selbſt die Beſchränkung, welche er nicht ſelten der Muſik auch da auferlegt, wo ſie eine rein lyriſche Stimmung ausſpricht iſt gewiß aus dieſer Quelle abzuleiten. Denn Gluck verlangte nicht etwa, daß die muſikaliſche Darſtellung der Handlung auf der Bühne in einem ſo ununterbrochenen Fluß fortſchreiten ſolle wie in der Wirklichkeit. Er erkannte vielmehr das Bedürfniß der muſikaliſchen Darſtellung in einer Stimmung zu beharren und ließ ſich vom Dichter in dieſem Sinne breit angelegte Situationen gern gefallen. Zwar bewegte er ſich auch dann in meiſt knappen Formen, allein er wendet gern mehrfache Wiederholung an, beſonders wo Chor- und Sologeſang ſich gegenübergeſtellt ſind. Dieſe Darſtellungsweiſe iſt zwar von kräftiger Wirkung, allein künſtleriſch betrachtet untergeordnet gegen die Anlage eines großen, zu einem lebensvollen Organismus ſich gliedernden Satzes. Hier iſt denn auch nicht zu verſchweigen, daß Gluck in thematiſcher Verarbeitung keine große Kunſt und Geſchicklichkeit bewährt, und daß er ſogar im Bau der Sätze und ſelbſt in Einzelheiten der Factur mitunter eine gewiſſe Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß und Sorgfalt; aber daß er das Bedürfniß nicht fühlte, dieſes wichtigen Hülfsmittels für alle eigentlich muſikaliſche Geſtaltung vollſtändig Herr zu ſein, iſt ein neues Zeugniß für ſeine eigenthümliche muſikaliſche Organiſation.

Die erſte jener Opern Orfeo ed Euridice ſteht der gewöhnlichen Weiſe der italiäniſchen Oper noch am nächſten, und wurde auch in Italien mit Beifall gegeben[67]. Handlung iſt in derſelben faſt gar nicht; die Einführung des Amor zu Anfang und am Schluß giebt dem Ganzen den froſtig allegoriſchen Charakter der damaligen Feſtſpiele. Die breit ausgeführten Situationen des um Eurydice trauernden und die Dämonen der Unterwelt bezaubernden Orpheus bilden den Hauptinhalt; ſie ſind mit ergreifender Wahrheit und Innigkeit des Gefühls und mit großer Kraft und Schönheit ausgedrückt. Der Gebrauch, welcher von den Chören gemacht wird und die Ausbildung des Orcheſters bezeichnen einen großen und wichtigen Fortſchritt gegen die ältere Oper. Die Oper fand zwar in Wien und auch in Paris[68] bei den Kennern großen

67 Doch fiel ſie 1774 in Neapel durch Galiani corr. inéd. II p. 96.

68 Graf Durazzo ließ die Partitur dort ſtechen, Favart theilt ihm mit, wie

Beifall, allein man scheint sie keineswegs als den Anfang einer musikalischen Reformation angesehen zu haben, wie denn auch Gluck in den nächsten Jahren noch mehr als eine italiänische Oper nach altem Schlage componirte.

Die Alceste aber kündigte sich ausdrücklich als der Versuch einer Reformation der dramatischen Musik an und bekundete in der That die bestimmten Intentionen des Meisters und seine ganze Individualität. Der Dichter hat allerdings statt einer fortschreitenden Handlung auch hier nur eine Reihe Situationen gegeben, welche sich allein um den Entschluß der Alceste drehen und weniger zu einer psychologischen Entwickelung der Charaktere, als zu einer rhetorischen Darstellung gewisser Stimmungen benutzt sind. Dadurch, daß die Person des Hercules ganz fortblieb und die Lösung dem in den Wolken erscheinenden Apollo zugetheilt wurde, war ein wirksamer Contrast aufgegeben; auch hatten die beiden Vertrauten dramatisch und musikalisch immer noch eine bedenkliche Aehnlichkeit mit den parte seconde. Allein Gluck erkannte nicht nur die einzelnen Scenen als geeignet für die musikalische Darstellung, er fühlte hier festen Boden, in dem er Wurzel schlagen konnte. Aber es zeugt von einer bewundernswerthen Energie, nicht zu erlahmen bei der Wiederholung innerlich so nahe verwandter Situationen und für den Ausdruck derselben Stimmung immer neue Nuancen und gesteigerte Kraft zu verwenden. Der Zusammenhang mit den Formen der italiänischen Oper ist übrigens keineswegs vollständig gelöst, ein unbefangener Blick gewahrt denselben allenthalben, ja manche Vorzüge sind in der Weise begründet, in welcher Gluck sich dieser Formen bediente.

Das Wiener Publicum blieb gegen die Oper gleichgültig; wiewohl die Kritik es demselben als das Meisterwerk einer neuen Aera eifrig anpries. Leider war diese Kritik nicht ganz competent: Sonnenfels und Riedel waren keine durchgebildeten Kenner der Musik[69]. Auch in weiteren Kreisen drang sie nicht gleich durch; in Italien nahm man, wie es scheint, gar keine Notiz davon; Friedrich der Große ließ sich mehrere Stücke daraus vortragen, ohne Geschmack daran zu finden[70];

hoch Mondonville und Philidor die Oper schätzten (Favart mém. II p. 67. 102. 180).

69 Sonnenfels Briefe üb. d. Wien. Schaubühne 3 (ges. Schr. V S. 155 ff. Hiller Wöch. Nachr. 1768 S. 127 ff.). Riedel Ueber die Musik des Ritter Gluck S. IX ff.

70 Allgem. deutsche Bibl. X, 2 S. 31. Nicolai Reisen IV S. 529. Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 612. Schletterer Reichardt I S. 264) daß der König

norddeutſche Kritiker erhoben, indem ſie der neuen Leiſtung in verſchiedener Hinſicht alle Anerkennung widerfahren ließen, gegen weſentliche Punkte der Gluckſchen Grundſätze und ihre Ausführung Einſprache[71].

Gluck ſelbſt äußert ſich nicht ohne Empfindlichkeit in der Dedication von Paride ed Elena über die laue Theilnahme des Publicums, den Mangel an Einſicht und Gerechtigkeit bei den Kritikern und an Muth und Talent bei den Muſikern, von denen keiner ſeinen Spuren zu folgen wage; mit Stolz und Selbſtgefühl erklärte er bei ſeinen Grundſätzen beharren zu wollen, für deren Richtigkeit dieſe neue Oper nach einer ganz anderen Richtung hin Gewähr leiſten werde. Dieſe Berufung war nicht glücklich, denn Paride ed Elena kann für Glucks eigenthümliche Kraft nicht zeugen. Dem unbedeutenden Stoff wird ſchon dadurch jedes dramatiſche Intereſſe genommen, daß Amor in einer Verkleidung zwiſchen den beiden Liebenden verhandelt — eine Fiction, welche für die dramatiſche Darſtellung nicht abſurder ausgedacht werden kann. Die dürftige Fabel wird zu fünf Acten ausgeſponnen, indem an die Liebesſcenen, welche aller wahren Leidenſchaft entbehren, ganz äußerlich Chöre und Tänze angeknüpft ſind, welche auch nur zu äußerlicher Charakteriſtik Anlaß geben. Sein Genie im Ganzen mit großartigen Zügen darzuſtellen fand hier keine Aufgabe, und die Richtung auf das Anmuthige und Ueppige, welche im beabſichtigten Gegenſatz zur Alceſte vorherrſcht, war ſeiner Natur am wenigſten entſprechend. Schöne Einzelnheiten können nicht entſcheiden, wo es ſich um die Bedeutung des Kunſtwerks handelt. Auch ſcheint die Oper keinen Beifall gefunden zu haben und nicht wieder aufgenommen worden zu ſein.

Vielleicht hätte Gluck mit ſeinen Beſtrebungen inne gehalten[72], wären ihm nicht andere Ausſichten eröffnet worden, welche Erfolg verſprachen. Ein für Poeſie und Muſik begeiſterter Franzoſe du Rollet, damals bei der Geſandtſchaft in Wien, machte die Wahrnehmung, daß die Richtung, welche Gluck einſchlug, im Weſentlichen eine Weiterbil-

---

ſich auch ſpäter in heftigen Ausdrücken hart über Gluck geäußert habe. Vgl. A. M. Z. III S. 187.

71 Agricola beſprach die Alceſte in der allgemeinen deutſchen Bibliothek (X, 2 S. 29 ff. XIV, 1 S. 3 ff. auch bei Forkel muſik. krit. Bibl. I S. 174 ff.) ohne Sinn für das was bei Gluck groß iſt, pedantiſch und trivial, aber nicht böswillig; ähnlich Nicolai Reiſen IV S. 527 ff.

72 Calſabigi erzählt, daß er auf Glucks Aufforderung eine Semiramide und eine Ipermnestra gedichtet habe, welche ſpäter Salieri's Danaides zu Grunde gelegt wurde (Cramer Magaz. d. Muſ. I S. 366. N. Ztſchr. f. Muſ. LIX S. 42).

dung der Tendenzen sei, welche die französische Oper verfolgte. Er machte ihn darauf aufmerksam, daß Paris der Ort sei, wo seine Reformation Beifall finden werde, nur müsse vor allen Dingen der Oper eine wahre Tragödie zu Grunde gelegt werden. Als das Muster einer solchen schlug er ihm Racine's Iphigénie en Aulide vor; er erbot sich dieselbe zur Oper einzurichten und für die Aufführung in Paris die vorbereitenden Schritte zu thun. Gluck bedachte sich nicht, darauf einzugehen.

In der That lagen die Verhältnisse sehr günstig. Die Hauptschwierigkeit, welche Gluck bisher zu bekämpfen hatte, fest eingewurzelte Vorliebe für die italiänische Musik und deren überlieferte Formen, auch in ihrer Verbildung, war in Paris gar nicht zu besiegen. Denn die ausgebildete opera seria war dort so wenig als die Gesangsvirtuosität zur Herrschaft gekommen, und diese mit allen ihren Monstrositäten wollten auch die Liebhaber der italiänischen Musik nicht einführen. Dagegen hatte die französische Oper, dem Geist der Nation gemäß, die Richtung auf das Dramatische, auf charakteristischen Ausdruck im Princip stets verfolgt; die nächsten Mittel, dieses zu erreichen, knappe und freie Behandlung der musikalischen Formen und nachdrückliche Behandlung des Recitativs fand er vor. Ebenso waren die Chöre, für Gluck ein wesentliches Mittel zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks, unerläßlich in der französischen Oper, und auch das Orchester war für die Charakteristik des Ausdrucks seit Rameau mit Erfolg verwendet worden. Was aber in Frankreich nicht zu erwerben war, um dem dramatischen Gesang mit dem Ausdruck auch Schönheit und Adel zu verleihen, das hatte Gluck sich in der italiänischen Schule vollständig angeeignet. Auf dem Gebiete der komischen Oper war ihm Gretry in ganz verwandten Bestrebungen vorangegangen und hatte das Ohr der Pariser an die Verschmelzung italiänischer und französischer Musik gewöhnt. Allein eine gleiche Reformation der großen Oper durchzusetzen bedurfte es eines Mannes von großen Eigenschaften — und als einen solchen hat sich Gluck bewährt.

Die Wahl des Textes war eine glückliche. Racine's Tragödie galt der Nation als ein anerkanntes Meisterwerk, und wenn die Bearbeitung nicht ganz ungeschickt ausfiel, so war das Interesse für den poetischen Theil der Oper gesichert. Der Fortschritt gegen die früheren Opern ist ebenfalls entschieden. Ein bedeutender Gegenstand ist in Handlung gesetzt, dramatische Conflicte treten ein, Leidenschaften und Charaktere werden wirksam. Freilich durchdringt das Ganze der Geist, welcher

die Zeit Ludwigs XIV beherrſchte[73]; es ſind Griechen in der Robe und Friſur, Monseigneur Achille und Princesse Iphigénie benehmen ſich mit Courtoiſie und Galanterie, auch die künſtleriſche Darſtellung ſteht unter dem Ceremoniell. Unter ſolchen Eindrücken war nun auch Gluck herangebildet, dieſe Formen ſtörten ihn nicht, aber die Größe ſeiner künſtleriſchen Individualität offenbart ſich darin, daß er unter ihrer Hülle das rein Menſchliche und wahrhaft Poetiſche herauszufühlen und in den Hauptmomenten mit einer Wahrheit und Einfachheit auszudrücken vermochte, daß die Muſik den idealen Geiſt der antiken Kunſt, welchen der Dichter nicht ahnte, wiederſpiegelt. Dem nationalen Gepräge der Dichtung wollte er ſich keineswegs entziehen; er war ſich wohl bewußt, daß er beſtimmte Anforderungen des franzöſiſchen Geſchmacks anerkennen müſſe, wenn er auf Franzoſen wirken und die Hauptſache erreichen wollte. Nicht allein äußerlichen Anſprüchen, z. B. der großen Ausdehnung des Ballets, gab er nach[74] und ſuchte ſie ſeinen Zwecken gemäß zu geſtalten; er ſtudirte ſorgfältig die Sprache, um ſie ihrem Charakter gemäß zu declamiren und muſikaliſch zu behandeln, und mit Eifer auch die Opern ſeiner Vorgänger Lully und Rameau, um in dem, was wahr und echt national in ihnen war, ſich an ſie anzuſchließen. Der Einfluß dieſer Studien iſt bis in die Einzelnheiten wohl zu erkennen; Gluck verwendet aber das, was er ſich aneignet, vollkommen frei und ſelbſtändig und bildet es weiter aus. Die durchgreifendſte Neuerung war, daß er das freie Recitativ der Italiäner, in der großartigen Durchbildung zu charakteriſtiſchem Ausdruck, welche er demſelben verliehen hatte, durchaus an die Stelle der alten „Pſalmodien“ ſetzte. Dadurch änderte er den Grundcharakter der muſikaliſchen Darſtellung und hierin hatte er keinen Vorgänger. In der Behandlung der eigentlichen Muſikſtücke waren, wie bemerkt, durch die komiſche Oper die Wege bereits in etwas gebahnt. Ein weiterer Fortſchritt, den die lebendigere dramatiſche Geſtaltung mit ſich brachte, iſt die Entwickelung von Enſembleſätzen; dies aber iſt, wie ſchon bemerkt, der ſchwächſte Punkt von Glucks Leiſtungen.

73 Auch dieſes iſt mit Recht von Marx (Muſik des neunzehnten Jahrhunderts S. 84 f.) hervorgehoben.

74 Mit ſeiner vorzüglichen Balletmuſik drang er in Paris anfangs am wenigſten durch; es war dort eine ſo ausgemachte Sache, die Franzoſen ſeien im Ballet die erſten Meiſter der Welt, daß ein Ausländer ſchon von vornherein verurtheilt war. La Harpe bemerkt, dies Mißfallen ſei eigentlich ein Lob für Gluck, denn bei conſequenter Durchführung ſeines Syſtems dürfe es kein Ballet in der Oper geben.

Konnte nun Glucks Iphigenie auch mit vollem Recht als ein Werk gelten, welches die franzöſiſche große Oper im nationalen Sinn vervollkommne, ſo war es doch eine ſchwierige Aufgabe, dies in Paris zur Anerkennung und die Oper eines fremden, dort noch nicht anerkannten Componiſten zur Aufführung zu bringen. Du Rollet machte ein Schreiben an d'Auvergne, einen der Directoren der großen Oper, im Octoberheft des Mercure de France (1772) bekannt, in welchem er Glucks Wunſch, die Iphigenie in Paris aufzuführen, mittheilte. Er hob hervor, daß Gluck der franzöſiſchen Sprache und Muſik den Vorzug vor der italiäniſchen gebe und daß ſeine Compoſition von Racine's Meiſterwerk dem Geſchmack der Franzoſen vollkommen angemeſſen ſei, um ſo das Intereſſe des Publicums und der Theaterdirection für die neue Erſcheinung zu erregen. Da dies vorläufig ohne Erfolg blieb, ließ Gluck ſelbſt in das Februarheft des Mercure (1773) einen Brief einrücken, in welchem er ohne ſeinem Stolz zu vergeben jenen Wunſch wiederholt; dabei wird J. J. Rouſſeau großes Lob geſpendet, in dem freilich ein Gegner eines Verſuchs der franzöſiſchen Sprache und Muſik den erſten Rang zuzuweiſen wohl zu erwarten war. Schließlich gelang es Gluck, den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette für ſich geltend zu machen, die Schwierigkeiten wurden beſeitigt und im Spätherbſt 1773 kam Gluck nach Paris, um ſeine Oper einzuſtudiren[75]. Er fand dennoch Hinderniſſe aller Art, welche zu beſiegen er die ganze Energie und Derbheit ſeines Charakters aufbieten mußte. Die ſchwerſten Kämpfe hatte er mit den Sängern und Sängerinnen, wie mit dem Orcheſter zu beſtehen, die er erſt zu ſich heraufziehen mußte. Aber er war ein unerbittlicher Dirigent[76], und ließ es auf einen Sturm nicht ankommen[77]. Durch ſechsmonatliches Probiren erreichte er, daß am 14. Febr. 1774 Iphigenie aufgeführt wurde; der Erfolg der erſten Aufführung war nicht glänzend, die zweite entſchied den Sieg vollſtändig. Er hatte erreicht, was in Paris eine Hauptſache war, daß die allgemeine Neugierde auf dies Werk im Voraus geſpannt war, er fand in der Journaliſtik einige eifrige Vertreter, namentlich Abbé Arnaud, und daß den enthuſiaſtiſchen Verehrern, welche ſeine Muſik gewann, lebhafter Widerſpruch entgegentrat, war ſeinen Erfolgen nur günſtig, denn es erhielt das Intereſſe im Publicum wach[78]. Der Widerſpruch kam,

75 Intereſſante Details über dieſen Aufenthalt giebt Frz. M. Rudhart Gluck in Paris. Münch. 1864.

76 Burney Reiſe II S. 253. Vgl. Cramers Magazin 1783 S. 561.

77 Fr. v. Genlis mém. II p. 248 f.

78 Eine Anzahl der damals und in den nächſten Jahren erſchienenen Flug-

wie begreiflich, von beiden Seiten[79]; die Anhänger von Lully und Rameau wollten überhaupt nichts von Fortschritt wissen und sahen in den Neuerungen nur den verderblichen Einfluß der italiänischen Musik[80], während die Verehrer der Italiäner im Wesentlichen die Gluckſche Musik für identisch mit der alten französischen hielten und mit den „tudesquen" Modificationen der italiänischen Weise unzufrieden waren[81]. Wie gewöhnlich erklärte keine Partei sich mit den ihr gemachten Zugeständnissen befriedigt, noch viel weniger konnten sie eingestehen, daß der Standpunkt beider in der That ein überwundener war. Nur J. J. Rousseau erklärte sich für widerlegt, und wie er das Bestreben Gretry's anerkannt hatte, so zollte er Glucks Musik als der wahrhaft dramatischen aufrichtige Bewunderung[82]. Nicht so Grimm. Er war in den Traditionen der italiänischen Musik zu fest, um nicht einzusehen, daß, wenn Glucks Ansichten zur Geltung kämen, die Formen vernichtet würden, welche er für das Wesentliche hielt; Glucks Opern galten ihm für eine Auffrischung der altfranzösischen, die nur den Sieg der italiänischen verhindern oder verschieben könnte. Zwar spricht er sich aus Rücksicht auf die öffentliche Meinung, auf mehrere seiner Freunde, auch wohl auf die hohe Gönnerin Glucks nicht mit

---

schriften und Journalartikel ist gesammelt in Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. le chev. Gluck (à Naples et à Paris 1781), zum Theil übersetzt von Siegmeyer Ueber Gluck und seine Werke (Berlin 1823). Auch hier wurde der Streit meistens von Männern geführt, die mehr Witz und literarische Bildung als Kenntnisse in der Musik besaßen (Fr. v. Genlis mém. II p. 250). Die ersten anerkennenden Aufsätze wurden gleich von Riedel übersetzt und mit einer enthusiastischen Vorrede herausgegeben Ueber die Musik des Ritters Christ. v. Gluck (Wien 1775). Hierdurch wurde die Kritik von Forkel (musik. krit. Bibl. I S. 53 ff.) hervorgerufen, welche nicht allein ebenso unfähig Glucks wahre Größe und Bedeutung zu erkennen, ebenso einseitig und philisterhaft als früher die Berliner Kritik, sondern auch gehässig ist, wenn sie gleich manche wahre Bemerkung enthält. Ganz widerwärtig ist die Art, mit welcher Forkel später seine Angriffe, die ihm nun zu einer persönlichen Angelegenheit geworden waren, fortsetzte.

79 Grimm corr. litt. VIII p. 320 ff.

80 Grimm corr. litt. VIII p. 321 f. IX p. 34. 350.

81 Grimm corr. litt. VIII p. 321. 427. IX p. 350 f.

82 Grimm corr. litt. VIII p. 321. Garat mém. sur M. Suard II p. 238. La Harpe corr. litt. I p. 86 f. Rudhart Gluck in Paris S. 10. Redende Zeugnisse seiner Verehrung gegen Gluck sind die Réponse sur un morceau de l'Orphée de M. le chev. Gluck und die unvollendet gebliebenen Observations sur l'Alceste italien de M. le chev. Gluck, in welchen sich treffende Bemerkungen finden.

aller Entſchiedenheit dagegen aus, ſeine Anſicht aber tritt allenthalben klar hervor[83].

Mit richtigem Gefühl hatten die Directoren erklärt, mit einer Gluckſchen Oper wagten ſie nicht vor das Publicum zu treten, wenn er deren ſechs ſchreiben wollte, ließe ſich eher auf Erfolg rechnen. Auch Gluck begriff ſehr wohl, daß er, um auf die Dauer durchzudringen, ſeine Iphigenie nicht allein laſſen dürfe. Er bearbeitete raſch Orphée et Euridice, durchgehends nicht zum Vortheil der Oper, in welche er ſogar eine lange Bravurarie von Bertoni einzulegen, ganz gegen ſein Princip, geſtattete[84]. Sie wurde am 2. Auguſt 1774 mit großem Erfolg aufgeführt[85], worauf den 27. Februar 1775 die einactige Oper L'arbre enchantée und am 11. Auguſt 1775 die Oper La Cythère assiégée in drei Acten, beide mit geringer Wirkung, folgten. Um ſich neue und nachhaltige Erfolge zu ſichern, nahm Gluck dann auch die Alceste von Neuem vor. Der Text erhielt durch du Rollet eine durchgreifende Umgeſtaltung, wobei Rouſſeau's Vorſchläge Beachtung fanden, namentlich für den zweiten Act, der durch die glänzende Feſtfreude nun einen effectvollen Contraſt bildet; auch Hercules iſt wieder eingeführt, wenn auch nicht eben geſchickt[86]. Glucks Umarbeitung ſchnitt ebenfalls tief ein, die alte Muſik wurde verſetzt, verkürzt und erweitert, im Einzelnen geändert, Neues eingeſchoben, meiſtens mit bewundernswürdigem Tact zum Gewinn des Ganzen[87]. Sodann unternahm er es, um vor dem Pariſer Publicum mit ſeinen alten Componiſten einen vollſtändigen Wettſtreit einzugehen, Opern von Quinault unverändert in Muſik zu ſetzen: er hatte ſich Roland und Armide gewählt.

Während Gluck mit dieſen Arbeiten in Wien beſchäftigt war, ſuchten die Anhänger der italiäniſchen Muſik, die ſich nun von der Möglichkeit überzeugt hatten, fremden Componiſten in der großen Oper Zutritt zu verſchaffen, auch ihrerſeits Gluck einen Rivalen aufzuſtellen. Schon früher war beſonders durch La Borde's Einfluß die Dubarry

---

83 Grimm corr. litt. VIII p. 78. 322. Als er bemerkte, daß Gluck auch auf andere Componiſten, wie Gretry, Einfluß gewann, ließ er dieſe die Schärfe der Kritik empfinden, welche auf Gluck zurückfiel.

84 Berlioz à travers chants p. 127 ff.

85 Mlle. de l'Espinaſſe bei Stendhal vie de Rossini p. 607 f. Es iſt nach dem was bemerkt wurde begreiflich, daß Grimm dem Orphée den größten Beifall zollt (corr. litt. VIII p. 390).

86 Winterfeld zur Geſch. heil. Tonk. II S. 308 ff.

87 Berlioz voy. mus. II p. 279 ff. à travers chants p. 142 ff. Schelle N. Zſchr. f. Muſ. LV S. 205 ff. LVI S. 1 ff.

dafür gewonnen worden, daß Piccinni, damals wohl der angesehenste unter den italiänischen Operncomponisten, berufen würde[88]. Jetzt wirkte hauptsächlich der neapolitanische Gesandte Marchese Caraccioli, durch Geist und Stellung ein einflußreicher Beförderer der Künste und Wissenschaften, für diese Berufung; auch die junge Königin Marie Antoinette, welche nicht glaubte, in der Musik Partei nehmen zu müssen und an der italiänischen Musik wie ihr Bruder, Kaiser Joseph, persönlich Gefallen hatte, gab ihre Einwilligung dazu. Marmontel erklärte sich bereit, eine Oper von Quinault für Piccinni zu bearbeiten, für dessen Musik er also auch im Voraus bereit war als Verfechter aufzutreten[89]. Als Gluck erfuhr, daß man hierzu den Roland bestimmt habe, an welchem er arbeitete, veröffentlichte er einen Brief (Année littéraire 1776), in dem er sich bitter über diese Beleidigung beschwerte und seinen Gegner heftig angriff. Nun kam es zum offenen Krieg zwischen den Kritikern der Gluckisten und Piccinnisten, welcher in Flugschriften, Journalartikeln und Epigrammen mit solcher Heftigkeit geführt wurde, daß auch das Publicum in einen Parteifanatismus gerieth, wie er sich für die Erörterung und Entscheidung künstlerischer Fragen niemals zuträglich gezeigt hat[90]. Die Führer der Piccinnisten waren hauptsächlich Marmontel und Laharpe, Gluck hatte zu seinem treuen Vertheidiger Arnaud auch noch Suard gewonnen, der als Anonymus von Vaugirard auftrat[91]; Grimm mischte sich direct nicht ein, in seinen fortlaufenden Berichten über diese Kämpfe tritt er bei einer scheinbaren Unparteilichkeit deutlich auf Piccinni's Seite.

Alceste fand bei ihrer ersten Aufführung am 23. April 1776 eine ungünstige Aufnahme und mußte erst nach und nach die Gunst des Publicums gewinnen[92]; auch Iphigenie, deren Aufführung man von Neuem aufnahm, erfuhr jetzt strenge Kritiken. Die Theilnahme

88 Galiani corr. inéd. II p. 106.

89 Marmontel mém. l. IX Oeuvr. II p. 110 ff.

90 Grimm corr. litt. IX p. 348 ff. Auf sehr komische Art schildert Dorat (coup d'oeil sur la littér. I p. 211 ff.) in dem Briefe eines Irländers die Scenen des Parteikampfs im Parterre. Es fehlte nicht an spaßhaften kleinen Begebenheiten. In einem Concert war eine Arie von Gluck angezeigt; bei ihrem Beginn verließen die Piccinnisten mit Geräusch den Saal, die empörten Gluckisten klatschten um so stärker; nachher zeigte es sich, daß die Arie von Jomelli war (Grimm corr. litt. X p. 440).

91 Eine Darstellung des ganzen Streites von dieser Seite her giebt Garat mém. hist. sur M. Suard II p. 231 ff.

92 Grimm corr. litt. X p. 34. Schelle N. Ztschr. f. Mus. LV S. 197 f.

des Publicums wurde durch dieſelben aber eher erhöhet, die Gluckſchen Opern machten volle Häuſer und fanden offenbar in der öffentlichen Meinung immer mehr Anklang.

In den letzten Tagen des Jahres 1776 kam Piccinni nach Paris. Alle Componiſten begrüßten ihn, nur Gretry machte ihm keinen Beſuch, woraus man ihm einen um ſo härteren Vorwurf macht, weil er ſich bei ſeinem erſten Auftreten in Paris als einen Schüler Piccinni's empfohlen habe, was er nicht war[93]. Gänzlich fremd und unbekannt fühlte er ſich bei dem rauhen Klima, der ungewohnten Lebensweiſe im hohen Grade unbehaglich. Seine Unkenntniß der franzöſiſchen Sprache iſolirte ihn und nahm ihm allen perſönlichen Einfluß auf die Streitigkeiten, deren Gegenſtand er war. Von dieſen hielt ihn auch ſein bequemes und friedliebendes Temperament fern; während es für Glucks leidenſchaftliche Natur eine Befriedigung war, ſich an dieſen Kämpfen zu betheiligen, wobei er ſehr wohl erkannte, welchen Einfluß die literariſche Polemik auf das große Publicum übte, daher er mehr als einmal mit großer Derbheit ſich in die journaliſtiſche Polemik miſchte. Marmontel erzählt, wie er ſeinen Componiſten im Franzöſiſchen unterrichtete, indem er ihm alle Tage das Penſum ſeiner Oper vorlas und überſetzte, welches Piccinni zu componiren hatte[94]. So ging die Arbeit dem mißvergnügten Maeſtro langſam von Statten, und je länger je mehr verzweifelte er ſelbſt an einem guten Erfolg[95].

Gluck begann im Juli 1777 die Proben ſeiner Armide, deren Aufführung am 23. September Statt fand. Die Oper, deren glänzenden Erfolg Gluck mit ſtolzer Sicherheit vorausgeſagt hatte[96], wurde ſehr lau aufgenommen. Theils hatte er hier mit Lully einen immer noch gefährlichen Kampf bei einem großen Theil des Publicums zu beſtehen, theils fand man, daß der Gegenſtand nicht vortheilhaft für ſein Talent ſei[97], theils ſchadete ihm die Spannung auf das neue Werk Piccinni's doch wohl auch; erſt ſpäter wurde auch Armide in ihr Recht

93 Grimm corr. litt. IX p. 352. Galiani corr. inéd. II p. 292.

94 Marmontel mém. l. IX Oeuvr. II p. 115. P. L. Ginguené not. sur Piccinni p. 25 ff.

95 Grimm corr. litt. IX p. 352 f. Galiani corr. inéd. II p. 291.

96 Bekanntlich antwortete Gluck auf die Frage der Königin Marie Antoinette, ob ſeine Oper Armide bald fertig und er damit zufrieden ſei, ganz ruhig: Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe! (Mde. Campan mém. 7 p. 131.) Er war ſo überzeugt in der Armide den Charakter des Wollüſtigen ausgedrückt zu haben, daß er, wie Gretry erzählt (mém. III p. 88), öfter erklärte, wenn er der ewigen Seligkeit verluſtig wäre, müßte es wegen der Scene in der Armida ſein. 97 Grimm corr. litt. IX p. 428.

eingeſetzt[98]. La Harpe griff ſie auf der Stelle bitter an, und Gluck rief in einem heftigen Antwortſchreiben den Anonymus von Vaugirard zu Hülfe, der auch nicht auf ſich warten ließ. Darüber kamen die Proben zu Piccinni's Roland heran, in denen der Sturm der Parteileidenſchaft entfeſſelt wüthete[99]. Piccinni war unfähig, demſelben zu widerſtehen; während ſeine Freunde, beſonders Marmontel, mit Eifer ſeine Rechte vertraten, während Gluck ſelbſt die Sänger und das Orcheſter in Ordnung zu halten ſuchte[100], ſah Piccinni kummervoll gen Himmel und ſagte ſanft: Ah toutte va male, toutte! Feſt überzeugt, daß die Oper durchfallen würde, feſt entſchloſſen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren, ging er in die erſte Vorſtellung (Januar 1778), nachdem er die Seinigen getröſtet hatte, daß eine gebildete Nation wie die Franzoſen einem Componiſten kein Leid anthun würden, wenn auch ſeine Oper ihnen nicht gefiele — und erlebte einen glänzenden Triumph[101].

19.

Prüfungszeit in Paris.

So war der Stand der muſikaliſchen Angelegenheiten, als Mozart nach Paris kam. Natürlich hatten weder die Erfolge auf beiden Seiten noch die Streitſchriften eine endgültige Entſcheidung herbeigeführt. Wir wiſſen jetzt, daß Gluck Sieger geblieben iſt, und daß, ſo wie fortan von einem Einfluß von Lully und Rameau nicht mehr die Rede ſein kann, Gluck den weſentlichen Charakter der großen franzöſiſchen Oper bis heute beſtimmt hat, wie ſehr auch zu verſchiedener Zeit und auf verſchiedene Art italiäniſche Elemente modificirend hinzugetreten ſind. Damals aber ſtanden Gluckiſten und Piccinniſten einander erbitterter und einſeitiger gegenüber als je, und die altnationale Partei, obwohl zurückgedrängt, ſuchte ſich beider zu erwehren[1]. Das Intereſſe des

98 Grimm corr. litt. IX p. 469.

99 Grimm giebt davon einen ausführlichen unterhaltenden Bericht (corr. litt. IX p. 498 ff.).

100 So erzählt Grimm. Sein gutes Verhältniß zu Piccinni bezeugen auch Galiani (corr. inéd. II p. 248) und Frau v. Genlis (mém. II p. 248). Vgl. Ginguené not. sur Piccinni p. 45 f.

101 Grimm corr. litt. IX p. 500. X p. 23.

1 [Gondard] Le brigandage de la musique italienne (Amſterd. 1780), iſt zwar zunächſt gegen die italiäniſche Muſik gerichtet, begreift aber »le général Gluck et son lieutenant général Piccinni et tous les autres noms en ini« unter derſelben Kategorie.

Publicums war dadurch allerdings lebhafter als je erregt, aber wie gewöhnlich mehr für den literarischen Skandal und die betheiligten Personen, als für die Kunst; und wenn man sich in die Opern drängte, so wollten die Meisten nicht genießen, sondern mitreden können.

Das waren keine günstigen Umstände für einen jungen Künstler, der sich eine ehrenvolle Stellung erwerben wollte, da er, um nur gehört zu werden, sich zu einer der Parteien schlagen, also auf das verzichten mußte, worauf die wahre Auszeichnung beruht, auf Selbständigkeit. Denn durch einen außerordentlichen Erfolg die Streitenden zur Anerkennung zu vereinigen, das konnte in diesem Augenblick in Paris auch das überlegene Genie durch sich allein nicht erreichen: und nur dieses war es, was Mozart mit nach Paris brachte.

Eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette von Wien aus zu erlangen war ihm nicht geglückt und die vornehme Welt zu gewinnen war keine leichte Aufgabe. Ebenso wenig durfte er von seinen Kunstgenossen sich bereitwillige Unterstützung versprechen, da einer gegen den andern stand und jeder Alles aufbot um sich selbst durchzuschlagen. Gluck war nicht mehr in Paris, als Wolfgang dorthin kam, mit Piccinni, dem er von Italien her bekannt war (S. 110), verkehrte er, wenn er ihn im concert spirituel und sonst traf, höflich, näheren Umgang suchte er nicht — „ich verstehe meine Sache und er auch, das ist genug" (9. Juli 1778). Von einer Bekanntschaft mit Gretry (der in seinen Memoires Mozart nie erwähnt) findet sich keine Spur. Auf Künstlerneid war er gefaßt und hatte ihn bereits erfahren; allein in Paris waren damals die gens de lettres die eigentlich tonangebende Macht. Die Kritik in Journalen und Flugschriften, die Epigramme und Bonmots der literarischen Cirkel beherrschten die öffentliche Meinung, und gründliche Kenntniß der Musik war auch damals in der Regel das geringste Erforderniß für eine wirksame Thätigkeit auf diesem Gebiet. Das war eine neue Welt für Wolfgang, in welcher er sich schwerlich mit Erfolg und Behagen bewegt haben würde, wenn er auch den Zugang zu derselben gefunden hätte. Grimm, der ihn hätte einführen können, war selbst Parteimann und galt daher auch nur bei seiner Partei; überdies mußte er sich bald überzeugen, daß Mozart für diese Art von Verkehr nicht geeignet war. Indeß nahm er ihn sehr freundlich auf und suchte ihn zu empfehlen wo er konnte; in ihrer Ansicht über die französische Musik stimmten sie ganz mit einander überein. „Baron Grimm und ich" schrieb Mozart (5. April 1778) „lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB

unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Und ein andermal sagt er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Herren Franzosen ihren Goût nur in so weit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bey Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italiänische Arien sänge, ich würde ihr ihre französische Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen".

Die äußere Situation war nicht eben angenehm. Um zu sparen — denn die Mutter fand alles in Paris um die Hälfte theurer geworden — behalfen sie sich mit einem Logis, welches unfreundlich, dunkel und so klein war, daß nicht einmal ein Klavier darin Platz fand. Was aber ihnen und namentlich Wolfgang das Leben anfangs sehr erleichterte war der Umstand, daß sie ihre Freunde aus Mannheim dort fanden. „Wendling", — von dessen Irreligiosität nun nicht mehr die Rede ist — schreibt die Mutter (5. April 1778) „hat Wolfgang in großen Credit vor seiner Ankunft gesetzt und jetzt hat er ihn bey seinen Freunden aufgeführt. Er ist doch ein wahrer Menschenfreund und Mons. v. Grimm hat dem Wendling auch zugesprochen, weil er als ein Musicus mehr Credit hat als er, sein Möglichstes zu thun, damit er bald bekannt wird". Auch mit Raaff wurde er nun in Paris erst näher bekannt und lernte ihn als Künstler und als seinen Freund hoch schätzen. Nicht wenig trug dazu bei, daß Raaff sich für die Familie Weber interessirte, die Leistungen Aloysia's würdigte, ihr Unterricht zu geben versprach und Mozarts Neigung für sie billigte, ein um so größerer Trost für ihn, da er gegen seinen Vater sich nicht auszusprechen wagte, obwohl er ihm nicht verhehlte, daß er mit Webers in Correspondenz stehe. Und wenn er Aeußerungen that, wie (3. Juli 1778):

Bey mir fehlt es nicht und wird es niemalen fehlen, ich werde aus allen Kräften meine Möglichkeit thun. — Nun, Gott wird Alles gut machen! — Ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte — ist es sein göttlicher Wille, so wird es geschehen; wo nicht, so bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs Wenigste doch das Meinige gethan. Wenn dieß dann Alles in Ordnung ist und so geschieht, wie ich es wünsche, dann müssen Sie erst das Ihrige darzu thun, sonst wäre das ganze Werk unvollkommen; ich hoffe auch von Ihrer Güte daß Sie es gewiß thun werden. Machen Sie sich nur itzt keine unnützen Gedanken, denn um diese Gnade will ich Sie schon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare setze bis es Zeit ist.

ſo waren ſeine Wünſche und Gefühle verſtändlich genug. Von ſeiner Stimmung berichtet er nicht das Beſte (29. März 1778):

Ich befinde mich Gott Lob und Dank ſo erträglich; übrigens aber weiß ich oft nicht, iſt es gehauen oder geſtochen, mir iſt weder kalt noch warm, finde an nichts viel Freude; was mich aber am meiſten aufrichtet und guten Muths erhält iſt der Gedanke, daß Sie, liebſter Papa, und meine liebe Schweſter ſich gut befinden, daß ich ein ehrlicher Teutſcher bin und daß ich wenn ich ſchon allezeit nicht reden darf, doch wenigſtens denken darf was ich will; — das iſt aber auch das Einzige.

Um ſo erquicklicher war ihm dann eine gemüthliche Unterhaltung mit muſikaliſchen Landleuten. Eine ſolche fand er beim pfälziſchen Geſandten, Grafen von Sickingen, an welchen ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Raaff auch perſönlich einführte.

Er iſt ein charmanter Herr, paſſionirter Liebhaber und wahrer Kenner der Muſik. Ich habe ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht; da waren wir vormittags und nachmittags bis abends 10 Uhr immer beym Clavier — allerley Muſique durchgemacht, belobet, bewundert, recenſirt, raiſonnirt und critiſirt; er hat ſo beyläufig 30 spartiti von Opern.

Dieſe Bekanntſchaft unterhielt er eifrig; oft ſpeiste er bei ihm und blieb gewöhnlich den Abend da, er zeigte ihm ſeine Compoſitionen und die Zeit ging ihm dort herum ohne daß er es merkte (12. Juni 1778).

Die Mannheimer Freunde waren für das concert spirituel engagirt, welches im Jahre 1725 gegründet wurde. Anne Danican Philidor, der älteſte Bruder des oben erwähnten Componiſten, erhielt das Privilegium gegen eine beſtimmte Pachtſumme an den hohen Feſttagen, an welchen keine große Oper gegeben werden durfte, in einem Saale der Tuilerien Concerte, etwa vier und zwanzig im Laufe des Jahres, zu geben, in denen Inſtrumentalmuſik und geiſtliche Compoſitionen für Chor und Sologeſang zur Aufführung kamen[2]. Wolfgang wurde mit dem gegenwärtigen Director derſelben, Jean Le Gros (1739—1793) bekannt gemacht und erhielt von demſelben auch ſogleich einen Auftrag, worüber er dem Vater berichtet (5. April 1778).

Herr Kapellmeiſter Holzbauer hat ein Miserere her geſchickt; weil aber zu Mannheim die Chöre ſchwach und ſchlecht beſetzt ſind, hier aber ſtark und gut, ſo hätten ſeine Chöre keinen Effect gemacht: daher hat Mr. Le Gros mich erſucht, andere Chöre zu machen. — Der Anfangs-Chor bleibt

2 Histoire du théâtre de l'opéra en France I p. 164 ff. Fetis curios. hist. de la mus. p. 325 ff. Burney giebt ausführlichen Bericht über ein concert spirituel, welches er im Jahr 1770 beſuchte (Reiſe I S. 11 ff.).

von Holzbauer Quoniam iniquitatem meam ego etc. iſt der erſte von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus; dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum: Ossa humiliata. Dann ein Andante für Soprano, Tenore und Baſſo soli: Cor mundum crea; und Redde mihi laetitiam aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Baſſiſten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt: Domine labia mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria Andante für Raaff (Tenore) mit Oboe und Fagott Solo iſt, ſo habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht, denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuum vitulos, Allegro, Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis[3]. — Ich kann ſagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieſer Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus ſchreiben kann, und noch dazu preſſirt wird, ſo iſt es verflucht. Nun bin ich, Gott Lob und Dank, damit fertig, und hoffe, es wird ſeinen Effect machen. Mr. Goſſec, den Sie kennen müſſen, hat, nachdem er meinen erſten Chor geſehen hat, zum Mr. Le Gros (ich war nicht dabey) geſagt, daß er charmant ſey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter ſo gut arrangirt ſeyen und überhaupt vortrefflich geſetzt ſey. Er iſt mein ſehr guter Freund und ein ſehr trockener Mann.

Dem Vater machte dieſe Hetzerei — denn es waren Wolfgang nur einige Tage dazu gegeben — bei der erſten Arbeit, mit welcher dieſer vor das Pariſer Publicum treten ſollte, große Unruhe; ſie war überflüſſig, denn im nächſten Brief berichtet ihm der Sohn (1. März 1778):

Das muß ich Ihnen geſchwind im Vorbeygehen ſagen, daß meine Chöre-Arbeit, ſo zu ſagen, umſonſt war; denn das Miserere von Holzbauer iſt ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anſtatt vier, nur zwey Chöre von mir gemacht, und folglich das Beſte ausgelaſſen. Das hat aber nicht viel zu ſagen gehabt, denn Viele haben nicht gewußt, daß Etwas von mir dabey iſt, und Viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bey der Prob ein großer Beyfall, und ich ſelbſt (denn auf das Pariſer Lob rechne ich nicht) bin ſehr mit meinen Chören zufrieden.

Eine andere Arbeit wurde ebenfalls durch die Anweſenheit der Mannheimer Virtuoſen veranlaßt, zu denen ſich noch der berühmte Horniſt Joh. (Stich) Punto (1748—1803) geſellte, der auch nach Mozarts Urtheil „magnifique blies“. Mozart machte ſich ſogleich daran eine sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Wald-

3 Von dieſer Muſik iſt, ſoviel ich weiß, nie etwas bekannt geworden; Mozart ſcheint ſie gar nicht ſelbſt behalten und daher auch nicht mit nach Salzburg gebracht zu haben.

horn (Punto) und Fagott (Ritter) zu schreiben, die in einem der nächsten Concerte aufgeführt werden sollte. Indessen mußte er bald seinem Vater melden (1. Mai 1778):

Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was Anderes dazwischen, denn ich habe auch hier meine Feinde; wo habe ich sie aber nicht gehabt? — Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müssen in größter Eile, habe mich sehr beflissen, und die vier Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie vier Täg zum Abschreiben, ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich sie nicht, — suche aber recht unter den Musikalien, und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: à propos, haben Sie die Sinfonie concertante schon zum Schreiben geben? — Nein, ich habs vergessen. — Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. Ging die zwey Täg, wo sie hätte executirt werden sollen, ins Concert, da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht, das ist das Erste, was ich höre, ich weiß von Nichts. — Der Ramm ist fuchswild geworden, und hat in dem Musiquezimmer französisch über den Le Gros geschmält, daß dieß von ihm nicht schön seye u. s. w. Was mich bey der ganzen Sache am meisten verdrießt, ist, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon gesagt hat, nur ich habe davon nichts wissen dürfen. Wenn er doch eine Excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts[4]. Ich glaube aber, da ist der Cambini, ein welscher Maestro hier, Ursache; dann dem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beym Le Gros ausgelöscht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann und spielte ihm den Anfang; da waren aber der Ritter, Ramm und Punto, und ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so, und Cambini war ganz außer sich und konnte sich nicht enthalten zu sagen: Questa è una gran testa! Nun, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.

Das meinte der Vater auch, und Cambini werde nicht der einzige sein, der ihm zu schaden suche; aber dadurch dürfe man sich nicht außer Fassung bringen lassen (29. Apr. 1778). Wolfgang sprach sich freilich äußerst mißvergnügt aus:

4 Auch diese Sinfonie concertante ist meines Wissens spurlos verschwunden. Mozart hat sie später noch an Le Gros verkauft und keine Abschrift behalten; er meinte zwar, er habe sie noch frisch im Kopf und könne sie, sobald er nach Hause komme, wieder aufsetzen (3. Oct. 1778); aber wahrscheinlich kam er dort um so weniger dazu, da in Salzburg die Virtuosen fehlten um diese Symphonie auszuführen.

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musique verständen und Guste hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anbelangt). Wie kann es aber anders sein? Sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders — es giebt ja kein Ort in der Welt, wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden Sie sich, an wen sie wollen — nur an keinen gebornen Franzosen — so wird man Ihnen (wenns Jemand ist, an den man sich wenden kann) das Nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Guste davon komme. Ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umständen zu helfen, und daß wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können.

Durch Grimms Vermittelung wurde er dem Herzog de Guines empfohlen, der von seinem Gesandtschaftsposten in London nach einem famösen Proceß mit seinem Secretär Tort[5], 1776 zurückberufen war und bei der Königin in großer Gunst stand[6]. Deshalb schreibt auch der Vater (28. März 1778):[7]

Mein lieber Sohn! Ich bitte Dich, suche die Freundschaft des Duc de Guines zu erhalten und sich bey ihm in Credit zu setzen; ich habe ihn oft in Zeitungen gelesen, er gilt Alles am Königl. Hofe; da jetzt die Königin schwanger ist, so werden dann bey der Geburt große Festivitäten seyn, da könntest Du Etwas zu thun bekommen, so Dein Glück machen könnte, da in solchen Fällen Alles geschehen wird, was die Königin nur verlangt[7].

Er war unterhaltend und liebte die Musik[8]; wie Mozart selbst sagt, spielte er unvergleichlich die Flöte, die Tochter aber magnifique die Harfe[9]. Dies verschaffte ihm zunächst den Auftrag ein Concert für Flöte und Harfe zu componiren. Nun waren es zwar gerade diese beiden Instrumente, welche Mozart durchaus nicht leiden konnte[10]; allein das hinderte ihn nicht seine Aufgabe zur vollen Zufriedenheit zu

5 L. de Lomenie Beaumarchais II p. 89 f. Dutens mém. II p. 59 ff. Mde. du Deffand lettr. III p. 172 ff. 297.

6 Mde. du Deffand lettr. IV p. 107.

7 Die Königin wurde am 11. Dec. 1778 von der Dauphine entbunden.

8 Fr. v. Genlis mém. I p. 288 f.

9 Sie heirathete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgestattet, Herrn de Chartus (später Herzog de Castries) und starb bei der Entbindung (Mde. du Deffand lettr. IV p. 52).

10 Joh. Frank erzählt in seinen Denkwürdigkeiten (Prutz deutsch. Mus. II S.

löſen. Das Concert in C dur (299 K.), mit kleinem Orcheſter begleitet, beſteht aus den üblichen drei Sätzen. Der Natur der Inſtrumente gemäß waltet der Charakter des Heitern und Anmuthigen vor und in dieſer Weiſe iſt das Concert vortrefflich. Jeder Satz hat eine Fülle ſchöner Melodien, die durch die harmoniſche Behandlung, den wechſelnden Charakter der Begleitung und der Variation durch die Soloinſtrumente gehoben werden, und iſt wohl gegliedert und abgerundet. Die thematiſche Behandlung iſt nur ſo weit leicht ſkizzirt, um das Intereſſe rege zu erhalten, aber im Mittelſatz des erſten Theil verräth ſich in der harmoniſchen Führung die ſichere Meiſterhand; zum Schluß deſſelben läßt er ſchon, wie ſpäterhin regelmäßig, eine friſche Melodie eintreten, welche die Aufmerkſamkeit von Neuem wieder rege macht. Ganz beſonders anmuthig und zart iſt das nur vom Quartett begleitete Andantino. Die Soloinſtrumente ſind brillant ohne beſonders ſchwer zu ſein; das Orcheſter iſt ſehr discret verwendet um den zarten Soloinſtrumenten eine Grundlage zu geben und ihre Wirkung nicht zu ſtören; dieſe leichte Faſſung à jour iſt aber im Detail mit der größten Gewandtheit und Sicherheit gearbeitet, ſowohl was die Figuren und Wendungen der Begleitung, als die Klangwirkung betrifft.

Außerdem gab er der Tochter täglich zwei Stunden in der Compoſition Unterricht, wofür eine glänzende Bezahlung in Ausſicht ſtand. Er ſchildert dieſen Unterricht näher (14. Mai 1778):

Sie hat ſehr viel Talent und Genie, beſonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem ſie alle ihre Stücke, deren ſie wirklich 200 kann, auswendig ſpielt. Sie zweifelt aber ſtark, ob ſie auch Genie zur Compoſition hat — beſonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber (der, unter uns geſagt, ein Bischen zu ſehr in ſie verliebt iſt) ſagt, ſie habe ganz gewiß Idéen, es ſeye nur Blödigkeit — ſie habe nur zu wenig Vertrauen auf ſich ſelbſt. Nun müſſen wir ſehen. Wenn ſie keine Idéen und Gedanken bekömmt (denn jetzt hat ſie wirklich gar — keine), ſo iſt es umſonſt, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater iſt, keine große Componiſtin aus ihr zu machen. Sie ſoll, ſagte er, keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Symphonieen, ſondern nur große Sonaten für ihr Inſtrument und für meins ſchreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Compoſition und das Setzen anbelangt, ſo bin ich ſo ziemlich mit ihr zufrieden, — ſie hat mir zu dem erſten Menuett, den ich ihr aufgeſetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt ſie ſchon an, dreyſtimmig zu ſchreiben. Es geht, aber ſie ennuyirt ſich; doch ich kann ihr nicht helfen, denn ich kann ohnmöglich weiter ſchreiten, es iſt zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, ſo

28): „Als wir einſt von Inſtrumenten ſprachen, ſagte Mozart, daß er die Flöte und die Harfe verabſcheue".

aber iſt leider keines da — man wird Alles mit Kunſt thun müſſen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz ſimplen Menuett aufzuſchreiben, und zu verſuchen, ob ſie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umſonſt. — Nun, dachte ich, ſie weiß halt nicht, wie und was ſie anfangen ſoll — ich fing alſo nur den erſten Tact an zu variiren, und ſagte ihr, ſie ſolle ſo fortfahren und bey der Idée bleiben — das ging endlich ſo ziemlich. Wie das fertig war, ſo ſprach ich ihr zu, ſie möchte doch ſelbſt Etwas anfangen, — nur die erſte Stimme, eine Melodie — ja, ſie beſann ſich eine ganze Viertelſtund — und es kam nichts. Da ſchrieb ich alſo vier Täcte von einem Menuett und ſagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Eſel bin; jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den erſten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte ſie, das wäre unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas am Tag. Ich war doch froh, daß einmal Etwas kam. Dann mußte ſie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erſte Stimme. Ueber Haus aber habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine vier Tacte zu verändern und von ihr Etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenn es ſchon die nämliche Harmonie iſt, wenn nur die Melodie anders iſt. Nun werde ich morgen ſehen, was es iſt.

Der Vater war mit Recht erſtaunt über die Anſprüche, welche Wolfgang an das Talent ſeiner Schülerin machte, und über den Ernſt, mit dem er dieſe Aufgabe betrachtete (28. Mai 1778).

Du ſchreibſt, heute habe ich der Mad^elle des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willſt, daß ſie ſchon ſelbſt Gedanken aufſchreiben ſoll, — meinſt Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird ſchon kommen! Sie hat ein gutes Gedächtniß. Eh bien! Laß ſie ſtehlen — oder höflich, appliciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen haſt Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von ſeiner Mlle Tochter ſieht, wird er außer ſich ſein; das iſt wirklich eine vortreffliche Bekanntſchaft!

Aber Wolfgang verſtand es nicht ſolche Bekanntſchaften zu cultiviren, ſo wenig als talentloſe junge Damen componiren zu laſſen; er fand auch ſpäter, daß ſeine Scolarin von Herzen dumm und von Herzen faul ſei (9. Juli 1778). Und ſchließlich wollte ihn der Herzog mit 3 Louisdor abfinden, die er indignirt zurückwies.

Er hatte außerdem noch einige Schüler, und hätte deren mehr haben können, wenn nicht in Paris alles ſo weit entlegen und ſeine Zeit dadurch gar ſehr beſchränkt worden wäre; er klagt (31. Juli 1778):

Lection zu geben iſt hier kein Spaß. Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit iſt — nein! ſondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart iſt. Sie wiſſen, daß ich ſo zu ſagen in der Muſique ſtecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern ſpeculire, ſtudire, über-

lege. Nun bin ich hier durch dieſe Lebensart deſſen verhindert; ich werde freylich einige Stunden frey haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Ausraſten als zum Arbeiten nothwendig ſein.

Auch Beſuche bei vornehmen Leuten zu machen und ihre Gunſt zu ſuchen war ihm höchlich zuwider, er hebt nur die Unannehmlichkeiten hervor (1. Mai 1778).

Sie ſchreiben mir, daß ich brav Viſiten machen werde, um Bekanntſchaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das iſt aber nicht möglich. Zu Fuß iſt es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris iſt ein unbeſchreiblicher Dreck; in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages vier bis fünf Livres zu verfahren, und umſonſt, denn die Leute machen nur Complimente und dann iſt es aus; beſtellen mich auf den und den Tag, da ſpiele ich, dann heißt's: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant — und hiermit à Dieu. Ich hab hier ſo anfangs Geld genug verfahren — und oft umſonſt, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier iſt, der glaubt nicht, wie fatal daß es iſt. Ueberhaupt hat ſich Paris viel verändert; die Franzoſen haben lange nicht mehr ſo viel Politeſſe, als vor funfzehn Jahren, ſie gränzen itzt ſtark an die Grobheit, und hoffärtig ſind ſie abſcheulich.

Das Beiſpiel, welches er ſeinem Vater erzählt, rechtfertigt allerdings dieſen Stoßſeufzer vollkommen, und iſt ebenſo bezeichnend für die Impertinenz der vornehmen Geſellſchaft gegen einen Künſtler, wie für die völlige Wehrloſigkeit Mozarts einem ſolchen Benehmen gegenüber.

Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Ducheſſe de Chabot[11], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieſes Briefes war hauptſächlich, mich bey der Ducheſſe de Bourbon[12] (die damals[13] im Kloſter war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und ſich meiner erinnern zu machen. Da gingen acht Täg vorbey, ohne mindeſte Nachricht. Sie hatte mich dort ſchon auf über acht Täg beſtellt, und alſo hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich eine halbe Stund in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet ſey, ich möchte es verſuchen. Ich ſagte, ich wollte von Herzen gern Etwas ſpielen, aber jetzt ſey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht

11 Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt als eine Bekannte von Grimm und Mad. Epinay Galiani (corr. inéd. II p. 305).

12 Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schweſter des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das durch ſie veranlaßte Duell zwiſchen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois großes Aufſehen gemacht (du Deffand lettr. IV p. 28 ff. Grimm corr. litt. X p. 1 ff.).

13 Damals d. i. bei dem erſten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von funfzehn Jahren ins Kloſter gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis mém. III p. 84).

empfinde für Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch aufs wenigste in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ist, führen lassen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einem Zirkel um einen großen Tisch herum saßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thür waren offen; ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war also altum silentium, und ich wußte nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfwehe und Langeweile anfangen sollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem miserabeln elenden Pianoforte. Was aber das Aergste war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fort machten und ich also für die Sessseln und Tisch und Mäuern spielen mußte. Bey diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischer'schen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf. Da waren eine Menge Eloges. Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich daß ich mir mit diesem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb seye, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr[14] kam. Der aber setzte sich zu mir und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und spielte ohngeachtet dem elenden Clavier so — wie ich spiele, wenn ich guter Laune bin. Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand Alles erzählt.

Eine Aussicht auf eine feste Stellung erwies sich auch als trügerisch, von der Wolfgang (14. Mai 1778) meldete:

Rudolph (der Waldhornist) ist hier in königlichen Diensten, und mein sehr guter Freund. Dieser hat mir die Organisten-Stelle zu Versailles angetragen, wenn ich sie annehmen will. Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber sechs Monate zu Versailles leben, die übrigen sechs zu Paris, oder wo ich will; ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; denn 2000 Livres ist doch kein so großes Geld. In deutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht zwar das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das ist unsriges Geld 915 fl. 45 Xr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 Thaler oder ein Louisd'or, welches das Nämliche, sind gleich weg.

14 Vgl. Fr. v. Genlis mém. I p. 289. II p. 185.

Der Vater, der eine gesicherte Stellung für so wünschenswerth hielt, daß man sich einige Unzuträglichkeiten schon gefallen lassen könne, rieth ihm den Antrag wohl zu überlegen, wenn Rudolph (1730—1812), der seit 1763 Mitglied der Kapelle war, wirklich den nöthigen Einfluß habe (28. Mai 1778).

Das mußt Du nicht sogleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in sechs Monat verdient sind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienst ist, Du magst krank oder gesund seyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlassen kannst, — daß Du am Hofe bist, folglich täglich in den Augen des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeister-Stellen erhalten kannst, — daß Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel ꝛc. Etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten großen Bekanntschaften zu dediciren, da in Versailles Viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — daß Versailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele ansehnliche Bewohner hat, wo allenfalls sich ein oder der andere Scolar oder Scolarin finden würde; — und endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern und sich beliebt zu machen. Lese dieses dem Hrn. Baron Grimm vor, und höre seine Meinung.

Diesmal aber behielt Wolfgangs Ansicht Recht, der antwortete (3. Juli 1778):

Wegen Versailles war es nie mein Gedanke; ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guten Freunde darüber gehört, sie dachten Alle wie ich. Es ist wenig Geld, man muß sechs Monate in einem Orte verschmachten, wo nichts sonst zu verdienen ist, und sein Talent vergraben. Denn wer in königlichen Diensten ist, der ist zu Paris vergessen und dann Organist! — Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt.

Mozarts einziger Wunsch war eigentlich Gelegenheit zu bekommen sich als Componisten geltend zu machen, vor allen Dingen durch eine Oper. Auch hierzu eröffneten sich sehr bald nach seiner Ankunft in Paris die besten Aussichten. Er hatte die Bekanntschaft mit Noverre erneuert S. 144, , der, nachdem er das Ballet in Wien 1775 aufgegeben hatte, durch den Einfluß der Königin 1776 als Balletmeister an der großen Oper angestellt worden war[15]. Dieser hatte an Mozart so großes Wohlgefallen, daß er ihn nicht allein einlud so oft als er

15 Grimm corr. litt. IX p. 174 ff.

wollte bei ihm zu speisen, sondern ihn aufforderte eine Oper zu schreiben. Er selbst gab als einen passenden Stoff Alexander und Roxane an und veranlaßte einen Dichter sich an die Bearbeitung desselben zu machen. Dieser war mit dem ersten Act auch schon Anfang April fertig; einen Monat später hoffte Mozart die ganze Poesie nächstens zu bekommen. Sie mußte dann freilich erst dem Director der großen Oper de Vismes zur Billigung vorgelegt werden; allein an dieser schien nicht zu zweifeln, da Noverre die Oper angegeben hatte, der einen entscheidenden Einfluß auf den Director besaß.

So wie der Vater von der Aussicht auf eine Oper hört, schreibt er (12. April 1778):

Ich bitte Dich, höre nur, bevor Du für's Theater schreibst, ihre Opern und was ihnen sonderlich gefällt. Nun wirst Du ein ganzer Franzose werden und hoffentlich bedacht seyn, den wahren Accent der Sprache Dir anzugewöhnen.

Und in derselben Weise fährt er fort in ihn zu dringen (29. April 1778):

Da Du mir schreibst, Du solltest eine Opera schreiben, so folge meinem Rathe, und gedenke, daß an dem ersten Stücke Dein ganzer Credit hängt. Höre, bevor Du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen. Schreib nicht in Eyle, — kein Vernünftiger thut das. Ueberlege die Worte vorher mit Bar. v. Grimm und mit Noverre, mach Schizzi und laß solche sie hören. Alle machen es so: Voltaire liest seinen Freunden seine Gedichte vor, hört ihr Urtheil und ändert. Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu thun, und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben.

Wolfgang sah die Schwierigkeiten besonders der Sprache und des Gesanges wohl ein, worüber er sich energisch äußert (9. Juli 1778):

Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! Das ist was Elendes — die teutsche ist noch göttlich dagegen, — und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen, und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel.

Trotz alledem wünschte er nichts mehr als nur Hand anlegen zu können (31. Juli 1778):

Ich versichere, daß, wenn ich eine Opera zu schreiben bekomme, mir gar nicht bang ist. Die Sprache hat der Teufel gemacht, das ist wahr, und ich sehe all die Schwierigkeiten, die alle Compositeurs gefunden haben, gänzlich ein; aber ohngeachtet dessen fühle ich mich im Stande diese Schwie-

rigkeiten so gut als alle andern zu übersteigen — au contraire, wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittere auf Hände und Füße für Begierde den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren.

Indessen erfuhr der Vater, daß Noverre zu der Zeit, als er sich so warm für Wolfgangs Oper interessirte, mit einem neuen Ballet beschäftigt war, zu welchem dieser die Musik schreiben sollte (14. Mai 1778). Als er nach geraumer Zeit sich erkundigte, wie es mit dem Ballet geworden sei und was es ihm eingebracht habe, hatte Wolfgang es beinahe schon wieder vergessen (9. Juli 1778).

Wegen des Ballets des Noverre habe ich ja nichts Anderes geschrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat just ein halbes Ballet gebraucht, und dazu machte ich die Musik, — das ist, sechs Stücke werden von Andern darin seyn, die bestehen aus lauter miserabeln französischen Arien; die Sinfonie und Contredanses, überhaupt zwölf Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieses Ballet ist schon vier Mal mit größtem Beyfalle gegeben worden[16]. — Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dieß war nur ein Freundstück für Noverre.

Um dieses Freundstück aber war es Noverre hauptsächlich zu thun gewesen; es war ihm, wie Le Gros, bequem, sich des Talents eines jungen Künstlers zu bedienen, der immer eifrig war zu componiren, und sich statt baarer Bezahlung mit der Hoffnung auf Protection abspeisen ließ, den man gar nicht einmal nannte, da er nur aushalf, so daß man auch dem Publicum gegenüber nichts wagte. Allein demselben unbekannten jungen Mann dazu verhelfen mit eigenen Arbeiten, gar mit einer Oper vor das Publicum zu treten, wo im Fall des Mißlingens den Gönner eine ebenso schwere Verantwortung traf als den Begünstigten, während dieser Ehre und Ruhm allein zu gewinnen hatte — das war eine Aufgabe, der man sich nicht so leicht unterzog. Nichts ist bezeichnender für die Arglosigkeit Mozarts als seine Erklärung über die nie fertig werdenden Operntexte (9. Juli 1778).

Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; denn die Poesie, welches das Einzige war, wo die Franzosen haben drauf stolz seyn können,

16 Im Juni 1778 wurde das Ballet Les petits riens von Noverre gegeben (zugleich mit Piccinni's Finte gemelle von italiänischen Sängern italiänisch aufgeführt), welches Grimm lobend anführt, ohne etwas von der Musik zu erwähnen (corr. litt. X p. 53). Auch diese Composition Mozarts ist spurlos verschwunden.

wird jetzt alle Tage ſchlechter, und die Poeſie iſt eben das Einzige hier, was gut ſeyn muß, weil ſie die Muſique nicht verſtehen. — Es ſind nun zwey Opern in aria, die ich ſchreiben könnte, eine en deux actes, die andere en trois. Die en deux actes iſt Alexandre et Roxane — der Poet aber der ſie ſchreibt, iſt noch in der Champagne. Die en trois actes iſt Demofont (von Metaſtaſio), überſetzt und mit Chören und Tänzen vermiſcht, und überhaupt auf das franzöſiſche Theatre arrangirt, von dieſer habe ich auch noch nichts ſehen können.

Der Vater ſah klarer in der Angelegenheit und mahnte Wolfgang, wenn er in Paris dazu gelangen wolle eine Oper zu ſchreiben, ſich vorher bekannt zu machen 27. Aug. 1778.

Man muß ſich in Ruf bringen. Wann iſt Gluck — wann iſt Piccinni — wann ſind alle die Leute hervorgekommen? — Gluck wird 60 Jahre auf dem Halſe haben, und es ſind erſt 26 oder 27 Jahre, daß man angefangen hat, von ihm zu reden, und Du willſt, daß jetzt das franzöſiſche Publicum, oder auch nur die Directeurs der Spectakel von Deiner Compoſitions-Wiſſenſchaft ſchon ſollen überzeugt ſeyn, da ſie in ihrem Leben noch Nichts gehört hatten, und Dich nur von Deiner Kindheit an als einen vortrefflichen Clavierſpieler und beſonderes Genie kennen. Du mußt alſo unterdeſſen Dir Mühe geben, durchzudringen, um Dich als Componiſt in allen Gattungen zeigen zu können, — und da muß man die Gelegenheiten dazu aufſuchen und unermüdet Freunde ſuchen, ſolche anſpornen, und ihnen keine Ruhe laſſen, ſolche, wenn ſie einſchlafen, wieder aufmuntern, und nicht das, was ſie ſagen, ſchon für gethan glauben; ich würde längſt an Mr. de Noverre ſelbſt geſchrieben haben, wenn ich ſeinen Titel und Adreſſe wüßte.

Aber dieſe Art ſein Talent geltend zu machen war Wolfgang nun einmal verſagt, und ſo war es nur der natürliche Lauf der Dinge, daß Noverre nach monatelangem Warten ihm erklärte, zu einem Text wolle er ihm verhelfen, aber die Sicherheit, daß die Oper auch aufgeführt werde, wenn ſie fertig ſei, könne er ihm nicht verſchaffen.

Einen Erfolg als Componiſt ſollte er indeß doch in Paris haben. Er hatte begreiflicherweiſe Le Gros nicht wieder beſucht, ſeitdem dieſer die Sinfonie concertante ſo rückſichtslos bei Seite gelegt hatte, war aber alle Tage zu Raaff gekommen, der dort im Hauſe wohnte. Bei dieſem hatte er dann auch zufällig einmal Le Gros getroffen, der ihm nun die höflichſten Entſchuldigungen machte und ihn von Neuem einlud eine Symphonie für das Concert spirituel zu ſchreiben. Wie hätte Mozart dem widerſtehen können? Am 12. Juni brachte er die eben fertig gewordene Symphonie mit zum Grafen Sickingen, wo auch Raaff war; er berichtet:

Sie hat allen Beyden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob sie aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; denn, wem wird sie nicht gefallen? den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, daß sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein großes Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Esel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterschied — sie saugen halt auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das ist zum Lachen [17].

Allein die Symphonie gefiel allgemein ganz außerordentlich wie er meldete (3. Juli 1778).

Sie wurde am Frohnleichnamstage mit allem Applauso aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon geschehen. — Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein Lebetage nichts Schlechteres gehört, Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie zwey mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allezeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich, mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht wie bey der Prob ging, ich gewiß auf das Orchestre gehen werde, und dem Hrn. La Houssaye, erstem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner höchsten Ehre und Glorie ist, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement. — Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie zuletzt noch einmal an, da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ichs mit den zwey Violinen allein

17 Der imposante Eindruck, den das präcise Einsetzen eines starken Orchesters im Tutti machte, hatte dieses Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein pikantes Bonmot erzählt. „Er ist von einem Franzosen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui. — Que dites vous du premier coup d'archet? avez vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir.«

piano nur acht Tacte an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano ſch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatſchen war Eins. Ich ging alſo gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrornes, betete den Roſenkranz, den ich verſprochen hatte, und ging nach Haus.

Die Wirkung eines ſolchen Beifalls blieb auch nicht aus. „Der Mr. Le Gros iſt erſtaunlich für mich portirt", ſchreibt er 9. Juli 1778. Er trug ihm auch bereits an ein franzöſiſches Oratorium für das concert spirituel zu den nächſten Faſten zu ſchreiben.

Meine Sinfonie fand allen Beifall, und Le Gros iſt ſo damit zufrieden, daß er ſagt das ſey ſeine beſte Sinfonie[18]. Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt ihn zufrieden zu ſtellen; er ſagt, es ſey zu viel Modulation darin, und zu lang — das kam aber daher, weil die Zuhörer vergeſſen hatten, einen ſo ſtarken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatſchen zu machen, wie bey dem erſten und letzten Stücke; denn das Andante hat von mir, von allen Kennern und Liebhabern und den meiſten Zuhörern den größten Beyfall — es iſt juſt das Contraire, was Le Gros ſagt, — es iſt ganz natürlich und kurz. Um ihn aber und wie er behauptet Mehrere zu befriedigen, habe ich ein anderes gemacht. — Jedes in ſeiner Art iſt recht, denn es hat jedes einen anderen Charakter — das letzte gefällt mir aber noch beſſer.

Mit dem neuen Andante wurde die Symphonie am 15. Aug. wiederholt.

Dieſe Symphonie (297 K.) iſt unter dem Namen der Pariſer oder franzöſiſchen wohlbekannt. Sie beſteht aus drei Sätzen in der gewöhnlichen Form, nur daß nirgends ganze Theile wiederholt werden, obgleich dieſelben völlig abgeſchloſſen werden. Dies war eine Conceſſion an den Pariſer Geſchmack. Er ſchreibt ſeinem Vater 11. Sept. 1778, ſeine früheren Symphonien würden dort nicht gefallen; „bei uns in Teutſchland iſt der lange Geſchmack, in der That aber iſt es beſſer kurz und gut". Der erſte und letzte Satz iſt ungemein lebhaft und angeregt, die raſche Bewegung geht faſt in einem ununterbrochenen Strom fort und die einzelnen Motive treten einander nicht als ihrem Charakter nach unterſchiedene gegenüber, alle haben ein leichtes, bewegliches Weſen mit einander gemein. Die thematiſche Bearbeitung iſt, mit Ausnahme

18 Mozart ſpricht in einem ſpäteren Brief (11. Sept. 1778, von zwei Symphonien, die ihm viel Ehre gemacht hätten und von denen die letzte am 8. September aufgeführt worden ſei. Damit ſtimmt auch ſeine Angabe (3. Oct. 1778) überein, er habe an Le Gros zwei Ouverturen (d. i. Symphonien) und die Sinfonie concertante verkauft. Von dieſer Symphonie finde ich weiter keine Spur.

des durchgeführten Mittelſatzes im Finale, nur andeutend; dafür iſt eine große Fülle von Melodien ausgeſtreut, die auf ſehr anziehende und oft originelle Weiſe mit einander verbunden ſind. Durch ſtarke Contraſte von forte und piano, durch plötzliches Abbrechen und unmerkliches Verſchmelzen, durch überraſchende harmoniſche Wendungen iſt fortwährend die Spannung erhalten. Der Geſammteindruck dieſer Sätze iſt ein lebhafter und glänzender, aber mehr der einer geiſtig angeregten als tief empfundenen Stimmung, und das mochte in Paris die rechte ſein. Das Andante iſt zart und fein, aber ebenfalls im Ausdruck mit Ausnahme einiger Stellen, wo wie verſtohlen ein tiefes Gefühl hervordringt, mehr anmuthig als innig. Es ſind noch zwei Bearbeitungen in Mozarts Handſchrift vorhanden, eine längere, die zweite abgekürzt. Er hat in die Partitur das ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet iſt) die melodieführende Stimme vollſtändig eingetragen, außerdem meiſtens den Baß und einzelne Stellen in anderen Inſtrumenten um ein beſtimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem ſo die Grundlinien vollſtändig gezogen waren, führte er das Einzelne aus, wobei ſonſt wenig verändert wird, nur daß er hie und da Kürzungen nöthig fand. Wenn er nun beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm zu gedehnt oder doch entbehrlich erſchien, hörte er im Ausarbeiten auf, ſtrich die Stelle durch und führte das folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen ſind es ein längerer durch eine imitatoriſche Figur bewirkter Uebergang ins Thema (nach S. 36 Tact 6 der Partitur) und bald darauf ein längerer Mittelſatz mit Flöten- und Oboenſolo. Nachdem ſo der ganze Satz durchgearbeitet war, hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt iſt, noch einmal abgeſchrieben[19]. Das nachcomponirte Andante iſt in einer Pariſer Ausgabe der Symphonie gedruckt[20]; es iſt unbedeutender und deshalb mit Recht von Mozart beſeitigt. Bemerkenswerth iſt etwa, daß das Violoncell als melodieführendes Inſtrument auftritt.

Die Behandlung des Orcheſters zeigt deutlich, daß Mozart nicht umſonſt die Mannheimer Kapelle gehört hatte; die verſchiedenen Inſtrumente bilden hier ein wohlgeordnetes Ganze, in dem jedes einzelne ſeine individuelle Bedeutung hat. Man darf nur im letzten Satze die thematiſche Durchführung (Part. S. 54 ff.) anſehen, um wahrzuneh-

19 Auch im erſten Satz dieſer Symphonie hat Mozart zum Theil erhebliche Kürzungen beim Ausarbeiten der Partitur in der oben angegebenen Weiſe vorgenommen.

20 Süddeutſche Muſ. Ztg. 1857 Nr. 44 S. 175.

men wie gerade hier, wo das rein melodiſche Element durch die contrapunktiſche Behandlung in volle Wirkung tritt, ſo weſentlich auch der Effect der verſchiedenen Klangfarben berechnet worden iſt. Man kann ſchon denken, daß Mozart hier ſich die Gelegenheit nicht entgehen ließ den herrlichen Effect einer Symphonie mit Flöten, Oboen und Clarinetten zu verſuchen (vgl. S. 385). Die Clarinetten ſind aber noch mit einer gewiſſen Schonung, wie ein fremdes Gewürz, behandelt und bleiben gleich den Trompeten und Pauken im Andante fort. Auch auf einen fein nuancirten Vortrag durch das Orcheſter iſt überall gerechnet. Bei manchen Stellen beruht die Wirkung weſentlich auf dem gut ausgeführten Crescendo, wie es früher in dieſer Art nicht vorkommt, und von manchen Motiven kann man ſagen, daß ſie ohne die Vorſtellung von ihrer Darſtellung durch ein gut organiſirtes Orcheſter gar nicht ſo gedacht worden wären.

Während der Zeit waren auch die in Mannheim angefangenen Klavierſonaten mit Violinbegleitung (301—306 K.) fertig geworden (die vierte trägt die Aufſchrift à Paris) und Mozart war bemüht einen Verleger zu finden, der ſie ihm gut bezahlte[21]; auch fand er die Muße für ſeine Schweſter zum Namenstag ein Capricio zu componiren.

So war Mozart, ohne ſich in Paris wohl und behaglich zu fühlen und ohne erhebliche Erfolge ſeiner Bemühungen wahrzunehmen, in ſeiner Weiſe thätig um es dort allmählich zu einer geachteten Stellung zu bringen, als ein Ereigniß eintrat, das ihn und die Seinigen heftig erſchütterte.

Seine Mutter hatte ſich in Paris übel befunden. Die Wohnung im Hotel des quatre fils Aymon in der rue du Gros-Chenet — in der Gegend wohnten viele Muſiker — war ſchlecht wie die Koſt, faſt den ganzen Tag ſaß ſie „allein wie im Arreſt", weil Wolfgang durch ſeine Geſchäfte meiſtens außer Hauſe gehalten wurde. Im Mai war ſie drei Wochen krank geweſen und dachte daran, wenn ſie ſich erholt haben würde, ein beſſeres Quartier zu ſuchen und dann ſelbſt die Küche zu führen. Allein im Juni erkrankte ſie von Neuem; ſie ließ ſich zur Ader und ſchrieb darauf noch ſelbſt ihrem Manne (12. Juni 1778), daß ſie zwar ſehr müde ſei und Schmerz im Arm und in den Augen empfinde,

21 Der Vater ſchreibt an Breitkopf (10. Auguſt 1781): „Die der Churfürſtin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten ſind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm ſie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freye Dedication".

aber ſich doch beſſer fühle. Allein dieſe Beſſerung war nur ſcheinbar, die Krankheit nahm eine bedenkliche Wendung, der Arzt, welchen Grimm ſandte, wußte keinen Rath — nach vierzehn angſtvollen Tagen, die Wolfgang am Bett ſeiner Mutter zugebracht hatte, ſah er ſie am Abend des dritten Juli ſanft verſcheiden[22]. Der einzige Beiſtand in dieſer ſchweren Zeit war ein Muſiker Heina geweſen, von früher her mit dem Vater bekannt, der auch mit ſeiner Frau die Mutter öfter in ihrer Einſamkeit beſucht hatte. Wolfgangs nächſter Gedanke war möglichſte Schonung ſeines Vaters, der von dieſem furchtbaren Schlag nichts ahnen konnte. Er ſchrieb ihm um ihn vorzubereiten, daß die Mutter krank ſei und daß ihr Zuſtand Bedenken errege; zugleich theilte er dem treuen Freund Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn die Trauerbotſchaft ſeinem Vater auf eine Weiſe anzubringen, daß er nicht durch einen all zu jähen Schreck überraſcht würde. Er ſelbſt ſchrieb nach wenigen Tagen, wo er ihn nun vollſtändig unterrichtet wiſſen konnte, ausführlich an ihn: ſprach ihm Troſt zu und ſuchte ihn durch genauen Bericht über ſeine eigene Lage zu beruhigen. Dieſe Briefe[23] ſind ein neues ſchönes Zeugniß für die innige und wahre Liebe, welche die Eltern und Kinder mit einander verband, wie für Wolfgangs Empfindungs- und Denkweiſe. Seine Troſtgründe und die Form, in welcher er ſie ausſpricht, gehören mehr einer anerzogenen Betrachtungsweiſe als eigener Lebenserfahrung an; allein gerade dem Vater gegenüber, welcher in dieſem Sinn auf den Sohn eingewirkt hatte, waren dieſe Aeußerungen berechtigt und wahr. Es ſpricht ſich aber mit dem aufrichtigen Gefühl des Schmerzes auch eine männliche Faſſung aus, die, anſtatt in weichlicher Trauer einen Genuß zu ſuchen, mit Beſonnenheit ins Auge faßt, was nun zu thun ſei. Und dem Sohn iſt die wichtigſte Aufgabe die Erhaltung und Beruhigung des Vaters. Nachdem dieſer ihm geſchrieben, daß er den Tod der Mutter wiſſe und gefaßt ſei, antwortet Wolfgang (31. Juli 1778):

So traurig mich Ihr Brief machte, ſo war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm, daß Sie Alles ſo nehmen wie es zu nehmen iſt, und ich folglich wegen meinem beſten Vater und liebſten Schweſter außer Sorgen ſein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgeleſen habe, ſo war auch das erſte, daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für dieſe Gnade dankte. — Jetzt bin ich friſch und geſund, nur bisweilen habe ich ſo melancholiſche Anfälle — da komme ich

22 Den Todtenſchein d. Mutter ſ. Beil. I, 6.

23 Sie ſind, ſoweit ſie den Tod der Mutter angeben, wörtlich mitgetheilt in Beilage XII; von dem Brief an Bullinger iſt ein Facſimile beigegeben.

aber am leichteſten davon durch Briefe, die ich ſchreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf.

Er ſagte ſich mit Recht, daß ſeinem Vater nunmehr die Sorge für den Sohn doppelt ſchwer auf der Seele liegen würde. Indem er ihn von ſeinen Bemühungen und Erfolgen unterhielt, genügte er dem eigenen Herzensbedürfniß ſich gegen den Vater auszuſprechen, und war ſicher dieſen geiſtig und gemüthlich in der Weiſe zu beſchäftigen, welche am beſten ſeinen Kummer zerſtreuen konnte. Es iſt rührend, wie er nach dieſem Verluſt mit erhöhetem Eifer dem Vater in ausführlichen Briefen den genaueſten Bericht über alles abſtattet, wie dieſer es nur wünſchen mochte; wie der Ton einer gewiſſen Empfindlichkeit, der früher aus begreiflichen Urſachen mitunter ſich bemerklich machte, nun ganz vor dem Ausdruck der zärtlichſten Liebe verſchwindet; wie endlich — denn in Kleinigkeiten der Art ſpricht ſich oft ein feines und tiefes Gefühl am vernehmlichſten aus — ſelbſt die Handſchrift, deren Vernachläſſigung der Vater getadelt hatte, ſorgfältiger und beſſer wird.

Wolfgang war allein, als ihn dieſer harte Verluſt betraf, ſeine Mannheimer Freunde hatten Paris bereits verlaſſen; der Vater durfte mit Recht bekümmert ſein, daß er weder für ſich noch für ſeine Sachen die gehörige Sorgfalt tragen würde. Da nahm ſich Grimm ſeiner an; er oder eigentlich, wie Mozart hervorhebt, ſeine Freundin, Mad. d'Epinay[24] bot ihm eine Zuflucht in ihrem Hauſe und einen Platz an ihrer Tafel an, und er ging darauf ein, da er ſich überzeugte, daß er weder nennenswerthe Ausgaben noch Unbequemlichkeit verurſachte. Er fand ſich ſogar genöthigt Grimm dann und wann um ein Darlehen zu bitten, der ihm ſo nach und nach „bröcklsweis" 15 Louisdor vorſtreckte, mit deren Rückzahlung es indeſſen gar nicht eilte, wie Grimm dem Vater zu deſſen Beruhigung ſchrieb. Indeſſen ſagte ihm die Lebensweiſe in dieſem Hauſe durchaus nicht zu, er fand ſogar, daß es dort „einfältig und dumm" hergehe. Und einen größeren Contraſt kann man ſich kaum denken, als wenn aus dem Hauſe, von wo mit ſcrupulöſer Devotion die Bulletins über Voltaires Befinden, die widerſprechenden Nachrichten über ſein Verhalten zur Geiſtlichkeit, endlich die Anzeige ſeines Todes (30. Mai 1778) verbreitet wurden, Wolfgang ſeinem Vater (3. Juli 1778) berichtet: „Nun gebe ich Ihnen eine

24 Mémoires et Correspondance de Madame d'Epinay (Par. 1818). Vgl. Grimm corr. litt. XI p. 468 ff. Fr. v. Genlis mém. III p. 99 ff. Sainte Beuve causeries du lundi II p. 146 ff.

Nachricht, die Sie vielleicht ſchon wiſſen werden, daß nemlich der gottloſe und Erz-Spitzbub Voltaire ſo zu ſagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt iſt — das iſt der Lohn!" Drückend wurde ihm aber ſeine Lage, als er zu bemerken glaubte, daß man es ihm immer „unter die Naſe rupfte, wenn man ihm eine Gefälligkeit erwies", und unerträglich wurde ihm endlich die Art, wie Grimm ihn in Paris zu fördern ſuchte, die gut ſein möge um Kindern zu helfen, aber nicht Erwachſenen. Man kann ſich denken, daß Grimm, wie der Vater, von ihm verlangte Bekanntſchaften zu machen, ſich in vornehme Häuſer als Lehrer und Klavierſpieler einzuführen, ſich überhaupt in der tonangebenden Geſellſchaft einen Namen zu verſchaffen, und daß er es für ſeine Pflicht hielt jetzt, wo er ihn unter ſeiner Aufſicht hatte, unnachſichtig das was er für bloße Bequemlichkeit und Indolenz hielt zu bekämpfen. Auch iſt in dieſem Verfahren die gute Geſinnung und die Einſicht in die wirkliche Lage der Dinge nicht zu verkennen, ſo läſtig Mozart es auch durch den Ton der Ueberlegenheit, welchen Grimm gegen ihn anſchlagen mochte, empfand. Er war aber offen gegen ihn, er ſagte ihm gerade heraus, daß er in Paris keine guten Geſchäfte machen werde, dazu ſei er nicht activ genug, laufe nicht genug herum, und daſſelbe ſchrieb er dem Vater[25].

Am empfindlichſten war es, daß Grimm im Grunde auch die Ueberzeugung hegte, Mozart beſäße kein Talent von ſolcher Bedeutung, daß er ſich dadurch in Paris Bahn brechen könne; er ſagte, daß er

25 Grimms Brief an L. Mozart, den dieſer ſeinem Sohne mittheilt (13. Aug. 1778), lautet folgendermaßen: Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais s'il aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montres. Et puis ce métier ne lui plait pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réuissir entre ces deux partis. Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire.

nicht glaube, Mozart ſei im Stande eine franzöſiſche Oper zu ſchreiben, die Aufſehen und Glück mache, und verwies ihn, um zu lernen, wie man es machen müſſe, an die Italiäner. „Er will", ſchreibt Mozart (11. Sept. 1778), „ich ſoll immer zum Piccinni laufen, zum Caribaldi (S. 75) — mit einem Wort, er iſt von der welſchen Partei — iſt falſch — und ſucht mich ſelbſt zu unterdrücken". Deshalb wünſchte er denn beſonders noch eine Oper zu ſchreiben, um Grimm zu zeigen, „daß ich ſoviel kann als ſein Piccinni, obwohl ich nur ein Teutſcher bin". Grimm war kein einfacher Charakter [26]; er wußte ſich unter ſchwierigen Verhältniſſen eine einflußreiche Stellung zu verſchaffen und zu erhalten, was in Paris nicht leicht erkauft wurde. Man wollte ſchlimme Streiche von ihm wiſſen [27], man traute ſeiner Wahrheitsliebe nicht unbedingt [28], Rouſſeau ſchildert ihn als perfiden Egoiſten. Dagegen ſtellt Mad. d'Epinay ihn als uneigennützigen Freund dar, und auch ſonſt wird ſein hülfsbereites und zuverläſſiges Wohlwollen gerühmt [29]. Auf keinen Fall liegt ein Grund zu dem Verdachte vor, daß er es nicht mit Mozart wohl gemeint habe, wiewohl er ihn nicht richtig würdigte und ſich für ihn wohl mehr um des Vaters willen als ſeiner ſelbſt wegen intereſſirte. Seit Jahren hatte er für die Einführung der italiäniſchen Muſik gekämpft und ſah kein Heil, bis italiäniſche Opern in italiäniſcher Sprache von italiäniſchen Sängern in Paris geſungen würden Als de Bismes, der alle Intereſſen zugleich befriedigen wollte, auch eine Geſellſchaft italiäniſcher Sänger berufen hatte [30], pries er den Tag glücklich, an welchem Caribaldi, die Baglioni und Chiavacci in Piccinni's finte gemelle auftraten (11. Juni 1778) [31]. Es iſt daher vollkommen erklärlich, daß er Mozarts künſtleriſche Zukunft aufgab, ſowie er wahrnahm, daß dieſer von der reinen italiäniſchen Lehre abfiel; für uns iſt es intereſſant, ausdrücklich zu erfahren, daß Mozart ſchon damals der italiäniſchen Schule gegenüber ſeinen beſtimmten Standpunkt einnahm. Was dort zu erlernen war, das hatte er längſt ſich angeeignet, in Paris erkannte er, daß in den Beſtrebungen, durch welche beſonders Gluck und Gretry die franzöſiſche Oper reformirten, ein weſentliches Moment lebendiger Entwickelung gegeben ſei, das er auszubilden habe,

26 Vgl. die Charakteriſtik von Ste. Beuve causeries du lundi VII p. 226 ff. II p. 158 ff.

27 Merck Briefe II S. 282 f.

28 Fr. v. Gentis mém. IV p. 3 f.

29 Jacobs bei Hoffmann Lebensbilder [ber. Humaniſten S. 15.]

30 Grimm corr. litt. X p. 37 f. 112 ff. 162 ff. La Harpe corr. litt. II p. 249 f.

31 Grimm corr. litt. X p. 52 f.

ohne das aufzugeben, was er bei den Italiänern gewonnen hatte. Dies bestätigt eine spätere Aeußerung Mozarts gegen Jos. Frank, der ihn stets mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand und ihn fragte, ob es denn nicht besser sei, italiänische Compositionen zu studiren; worauf Mozart antwortete: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatischen Effect anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, außer denen Gretry's, von Gluck, Piccinni, Salieri und haben nichts Französisches als die Worte“[32]. Diese Einsicht war durch den Aufenthalt in Paris jedenfalls begründet und dieser mithin für seine künstlerische Entwickelung nicht minder fruchtbar als der Aufenthalt in Mannheim. Außer Glucks Armide, welche noch neu war, Orpheus, Alceste und Iphigenie in Aulis, welche wieder aufgenommen wurden, und Piccinni's Roland hatte Mozart Gelegenheit, Opern verschiedener französischer Componisten zu hören, wie man aus Grimms Berichten während dieser Zeit erkennt. Von Gretry wurde Matroco, Les trois ages de l'Opéra und Le jugement de Midas neu gegeben, ferner Philidors Ernelinde, Dezaide's Zulima, Gossecs Fête du village, Rousseau's Devin du village. Dazu kam die italiänische Oper Piccinni's Le finte gemelle, und vielleicht noch manche Oper, von der wir nichts wissen. Man möchte sich wohl wundern, daß er sich über die neuen künstlerischen Eindrücke, welche er in Paris empfing, dem Vater gegenüber niemals ausspricht. Allein abgesehen davon, daß die persönlichen Verhältnisse sich in der Correspondenz mit dem Vater in den Vordergrund drängen mußten, darf man nicht übersehen, daß das Reflectiren über die Kunst und namentlich über das Verhältniß des künstlerischen Individuums zu derselben damals überhaupt unter den Musikern nicht ausgebildet und ganz besonders Mozarts Natur fremd war. Seine ästhetischen Betrachtungen und Urtheile gehen meistens auf concrete Erscheinungen, mag es sich dabei um Fragen der Technik oder die Wirkung bestimmter Leistungen handeln. Die letzten psychischen Bedingungen der künstlerischen Thätigkeit zu ergründen, die feinen Fäden, welche die schaffende Seele des Künstlers mit den von außen kommenden Eindrücken in steter Verbindung halten, zu verfolgen, den geheimnißvollen Proceß, durch welchen das Kunstwerk wiedergeboren wird, zu analysiren, verhinderte ihn die unmittelbar wirksame Macht seiner Production, welche auf jeden anregenden Impuls sofort seine künst-

32 Prutz deutsches Museum II S. 28.

leriſche Natur zum Schaffen in Bewegung ſetzte. In ähnlicher Weiſe verhielt er ſich auch fremden Leiſtungen gegenüber, welche Einfluß auf ihn übten. Während einige den Eindruck eines Kunſtwerks willenlos empfangen, und allenfalls ſpäter ſich über die Gründe ihres Genießens klar zu werden ſuchen; während andere durch Reflexion das Kunſtwerk in ſeinen Bedingungen zu erfaſſen und es dadurch ſich ſelbſt anzueignen ſtreben, iſt es dem ſchöpferiſchen Genie verliehen, ſeine Totalität auch im Lernen zu bewähren. Mit der Unverlierbarkeit des eigenſten Weſens, durch welche das künſtleriſche Genie von der Natur nur die Eindrücke aufnimmt, welche es aus ſich neu zu geſtalten vermag, tritt es auch dem fremden Kunſtwerk gegenüber. Was in demſelben geeignet iſt, der eigenen Schaffenskraft neue Nahrung zuzuführen, das nimmt es unmittelbar auf und aſſimilirt es ſich völlig, wie es mit gleicher Beſtimmtheit zurückweiſt, was ihm fremd iſt. So wie bei dem Hervorbringen eines wahren Kunſtwerks in jedem Moment Erfinden und Arbeiten, Schaffen und Ausbilden, Wollen und Können untrennbar einander durchdringen, ſo iſt auch dem fremden Kunſtwerk gegenüber Genuß und Kritik, Aufnehmen und Selbſtthun unauflöslich mit einander verbunden; es iſt ein natürlicher Proceß, der ſich in der Seele des Künſtlers vollzieht, ohne daß er ſich bewußt zu werden braucht, wie dies geſchieht. Daher ſteht das Urtheil, das ein Künſtler über einen andern ausſpricht, nicht immer im richtigen Verhältniß zu dem Einfluß, welchen er von demſelben erfahren hat. Je tiefer dieſer bis an die Wurzeln des künſtleriſchen Schaffens dringt, um ſo energiſcher wird eine productive Natur dieſe Nahrung in den eigenen Saft und Blut umzuſetzen genöthigt ſein, und je mehr ihr dies gelingt, um ſo eher das Bewußtſein der fremden Einwirkung verlieren. Der geſchichtlichen Forſchung bleibt es überlaſſen, den Einfluß der geiſtigen Strömung einer Zeit auf das einzelne Individuum, den innern Zuſammenhang und die gegenſeitige Einwirkung der bedeutenden Erſcheinungen auf einander zu ermitteln und zu beſtimmen.

Wie gering nun auch die Erfolge ſein mochten, welche Mozart in Paris erreichte, wie weit er von dem Ziel entfernt blieb, um deſſentwillen er die Reiſe dorthin unternommen hatte, ſo war für ſeine künſtleriſche Ausbildung alles dadurch gewonnen, daß er von der italiäniſchen Schule, nachdem er ſie gründlich durchgemacht hatte, frei wurde, indem er das Element der dramatiſchen Geſtaltung, welches dort verkümmert war, als ein weſentliches erkannte und lebendig in ſich aufnahm. Ja, man darf es als ein günſtiges Geſchick betrachten, daß er,

nachdem dieſer Keim in ihm Triebkraft gewonnen hatte, dem lauten Parteigezänk entrückt und von einem Ort entfernt wurde, der am wenigſten geeignet war, ein künſtleriſches Genie ungeſtört und ruhig ſich entwickeln zu laſſen.

Der Vater hatte freilich ganz andere Gründe, um den Aufenthalt ſeines Sohnes in Paris jetzt ebenſoſehr abgekürzt zu wünſchen, als er ihn vorher beſchleunigt hatte. Mit dem Tode der Mutter hatte er die ſichere Gewähr verloren, daß das Leben in Paris Wolfgang keinen ſittlichen Nachtheil brächte. Wie ſchwach ſie auch dem Sohn gegenüber geweſen war, in dieſer Beziehung war ihr Einfluß unbeſchränkt; jetzt mußte er bei Wolfgangs argloſer Vertraulichkeit von übler Geſellſchaft die größte Gefahr für ihn befürchten. Aus Grimms Berichten konnte er abnehmen, daß Wolfgang in Paris keine Ausſichten auf ein gutes Fortkommen hatte, um ſo weniger, da er ſeine Abneigung gegen Paris nicht bezwingen konnte. Der Herzenswunſch deſſelben war, beim Kurfürſten von Bayern als Kapellmeiſter angeſtellt zu werden; er hoffte dann auch die Lage der Weberſchen Familie verbeſſern und ſeine Aloyſia heimführen zu können. Der Vater erklärte ſich — von dem letzten Punkt wurde nicht geſprochen — keineswegs dagegen; er ſchrieb vielmehr an Padre Martini, ſtellte ihm ihre Lage vor und erſuchte ihn aufs eindringlichſte, direct und durch Raaff den Kurfürſten für Wolfgangs Anſtellung zu gewinnen, was dieſer auch zu thun nicht unterließ. Raaff, bei ſeiner Freundſchaft für Mozart und dem Intereſſe, welches er an Aloyſia Weber nahm, brauchte nicht getrieben zu werden, in der Kapelle beſaß Mozart auch ſonſt eifrige Freunde, und Graf Sickingen unterſtützte ihn ebenfalls. Allerdings machte ſich in München, da kein Componiſt deutſcher Opern von einiger Bedeutung vorhanden und Holzbauer zu alt war, um dort noch wirkſam zu ſein, das Bedürfniß eines Kapellmeiſters und Operncomponiſten geltend; allein die Umſtände waren übrigens ſehr ungünſtig. Nachdem es ſich endlich entſchieden hatte, daß der Hof definitiv von Mannheim nach München ziehen werde und alles dafür angeordnet war, brachte der drohende Krieg wieder ins Ungewiſſe. Wolfgang empfand das hauptſächlich hart im Intereſſe der Webers, von denen er ſeinem Vater ſchreibt (31. Juli 1778):

Vorgeſtern ſchrieb mir mein lieber Freund Weber unter anderem, daß es gleich den andern Tag der Ankunft des Churfürſten publizirt wurde, daß der Churfürſt ſeine Reſidenz zu München nehmen wird, welche Botſchaft ganz Mannheim ein Donnerſchlag war, und die Freude, welche die

Einwohner des Tags vorher durch eine allgemeine Illumination an den Tag legten, so zu sagen wieder gänzlich auslöschte [S. 411]. Dieses wurde auch der ganzen Hofmusique kund gethan, mit dem Beysatze, daß Jedem freysteht, dem Hofstaat nach München zu folgen, oder — doch mit Beybehalt des nämlichen Salarii zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tägen soll jeder seinen Entschluß schriftlich und sigilirt dem Intendanten übergeben. Der Weber, welcher wie Sie wissen gewiß in den traurigsten Umständen ist, übergab solches: „Bei meinen zerrütteten Umständen bin, so sehnlichst ich es auch wünsche, nicht im Stande gnädigster Herrschaft nach München zu folgen". Bevor dies geschah, war eine große Accademie bey Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: sie sang diesmal nicht! Wer Ursach davon ist weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Accademie bei Hrn. v. Gemmingen, Graf Seeau war auch dabei. Sie sang 2 Arien von mir und hatte das Glück trotz den welschen Hundsfüttern [dem Singpersonal von München] zu gefallen. Diese infamen Cujone sprengen noch immer aus, daß sie gänzlich im Singen zurückginge. Der Cannabich aber, als die Arien geendet waren, sagte zu ihr: Mademoiselle, ich wünsche, daß Sie auf diese Art noch mehr zurückgehen möchten! Morgen werde ich Hrn. Mozart schreiben und es ihm anrühmen. — Nun die Hauptsache ist halt, daß, wenn der Krieg nicht schon ausgebrochen wäre, der Hof sich nach München gezogen hätte; Graf Seeau, der die Weberin absolument haben will, alles angewendet hätte daß sie mitkommen kann, und folglich Hoffnung gewesen wäre, daß die ganze Familie in bessere Umstände gesetzt würde. Nun ist aber Alles wieder still wegen der Münchner Reise und die armen Leute können wieder lange her warten, und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! Liebster Vater! ich recommandire sie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn sie unterdessen nur auf etliche Jahre 1000 fl. zu genießen hätten.

Darauf führt ihm der Vater allerdings zu Gemüth, daß sein Sorgen für Webers unnütz sei, so lange er nicht für sich und die Seinigen gesorgt habe (27. Aug. 1778). Dazu war nun auch zunächst in München keine Aussicht, und der Vater mußte daher doch wünschen, daß der Sohn sich in Paris wenigstens noch so lange halten könne, bis hierüber entschieden sei[33].

Bei dieser Unsicherheit einer Anstellung durch Karl Theodor eröffnete sich in Salzburg selbst eine günstige Aussicht. Seit dem Tode Adlgassers sah man bei Hofe je länger je besser ein, daß eine Wiederanstellung Wolfgangs das Vortheilhafteste sein würde; man theilte Bullinger mit, da doch Mozart gewiß seinen Sohn am liebsten bei sich

33 Vater und Sohn verfolgen in ihren Briefen, der erstere besonders ausführlich, den Gang der politischen und militärischen Ereignisse und theilen sich mancherlei Nachrichten mit.

haben möchte, sei man bereit, ihn mit einem Gehalt von 50 fl. monatlich als Organist und Concertmeister anzustellen, später würde er auch gewiß Kapellmeister werden; allein der Fürst könne nicht den ersten Schritt thun. Bullinger verfehlte nicht, das zu berichten, Leop. Mozart aber, der wohl wußte, wie sehr man in Verlegenheit sei, meinte, das müsse man an sich kommen lassen. Sie waren also gezwungen, sich näher auszulassen; mit welcher diplomatischen Geschicklichkeit — „musterlich wie ein Ulisses", sagt Wolfgang — er seine günstige Stellung in einer Unterredung, zu welcher der Domherr Graf Joseph Starhemberg ihn aufgefordert hatte, auch ferner zu behaupten und zu benutzen verstand, berichtet er ausführlich 29. Juni 1778:

Ich kam, Niemand war da, als sein Bruder, der k. k. Major, der bey ihm wohnt, und sich hier von der Furcht will curiren lassen, die er vor dem preußischen Pulver und Bley hat. Er sagte mir, es wäre ihm ein Organist recommandirt worden, er wollte sich aber der Sache nicht annehmen, ohne zu wissen, ob er gut wäre, — er wollte sich demnach bey mir erkundigen, ob ich ihn nicht kennte; er sagte mir, er heißt Mandl, oder wie, er wüßte es selbst nicht recht. — O du ungeschickter Teufel! dachte ich; man wird den Auftrag oder ein Ansuchen aus Wien erhalten, um Jemand zu recommandiren und den Namen ꝛc. des Clienten nicht schreiben. Ich hätte es nicht merken sollen, daß dieses der Eingang wäre, um mich zu bewegen, von meinem Sohne zu reden! aber ich? — — nicht eine Sylbe! Ich sagte, daß ich die Ehre nicht hätte, diesen Menschen zu kennen, und daß ich niemals es wagen würde, dem Fürsten Jemand anzuempfehlen, indem es immer schwer wäre, Jemand zu finden, der ihm nach der Hand recht anständig wäre. — Ja, sagte er, ich werde ihm auch Niemand recommandiren, es ist viel zu hart! — — Ihr Herr Sohn sollte halt itzt hier seyn! — Bravo! aufgesessen! dachte ich; Schade, daß dieser Mann nicht ein großer Staats-Minister und Abgesandter ist! — Dann sagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig sprechen; und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszusagen, was Alles vorbey gegangen, so daß sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als daß Alles die gründlichste Wahrheit wäre. Wir kamen auf Alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm Alles von der Brust heraus, — und er erkannte, daß Alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen schreiben sollte; ich sagte ihm aber, daß ich dieß nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine

Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschließen könnten, so stünde noch gar sehr zu zweifeln, ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich blieb dabey, was ich oben gesagt habe, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.

Nun müßt Ihr wissen, daß der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist; daß er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), daß Becké ein Charlatan und Schwänkemacher seye, daß der Mozart Alle weit übertreffe; also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhme, daß kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin[34] kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen: da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um Etwas einzugehen, müßten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Nasenabbeißen.

Wolfgang, dem Salzburg noch schrecklicher war als Paris, nahm hiervon zunächst keine Notiz. Allein mit dem Tode der Mutter traf der Tod des alten Kapellmeisters Lolli (S. 237) zusammen. Nun mußte in Salzburg etwas geschehen und unter den gegenwärtigen Umständen war L. Mozart sehr daran gelegen, seinem Sohne dort eine günstige Stellung zu verschaffen. Um den Widerwillen desselben zu überwinden, mußte der gute Bullinger wieder als Mittelsperson eintreten. Dieser schrieb seinem jungen Freund, er könne jetzt unter so vortheilhaften Bedingungen in Salzburg angestellt werden, daß er es den Seinigen schuldig sei, darauf einzugehen, und auch in Salzburg, wenn es gleich ein kleiner Ort sei, lasse es sich doch leben. Er erzählt, daß der Erzbischof neben der Haydn eine andere Sängerin zu engagiren beabsichtige, und es wurde darauf hingedeutet, daß man seine Wahl

34 Eine Schwester des Erzbischofs M. Franziska (geb. 1746), welche mit Olivier Grafen von Wallis vermählt gewesen war, hatte ihre Wohnung in dem Seitentract der erzbischöflichen Residenz gegenüber dem Dom und repräsentirte in einer Hofhaltung.

wohl auf Aloysia Weber werde lenken können. Darauf sprach Wolfgang sich unumwunden gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778):

Sie wissen, wie mir Salzburg verhaßt ist! nicht allein wegen der Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber lassen wir nun alles gut seyn — es soll sich alles so schicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben ist zweyerley, und das letztere würde ich ohne Hexerei nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! Mir wird es allezeit das größte Vergnügen seyn, meinen liebsten Vater und liebste Schwester zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt seyn würde, wenn es wo anderst geschähe, weil ich überall mehr Hoffnung habe glücklich und vergnügt zu leben.

Nicht weil Salzburg ihm zu klein sei, setzt er ihm dann auseinander, scheue er sich, wieder dahin zurückzukehren, sondern weil es kein Ort für sein Talent sei, da man dort nichts höre und die Musik nicht angesehen sei; mit bittrer Satire schildert er, wie der Erzbischof einen Kapellmeister und eine Sängerin suche, große Prätensionen mache, aber nichts thun wolle.

Bald darauf unterrichtete ihn auch der Vater näher von dem Stande der Dinge (27. Aug. 1778):

Ich habe Dir schon geschrieben, daß man Dich wieder hier zu sehen wünscht, und man ging so lange um mich herum, ohne daß ich mich herausließ, bis endlich nach dem Tode des Lolli ich der Gräfin sagen mußte, daß ich dem Erzbischof eine Bittschrift eingereicht, in welcher ich aber nichts anderes sagte, als daß ich mich nach meinen so viele Jahre unklagbar geleisteten Diensten zu Gnaden empfehle. Nun fiel endlich die Rede auf Dich — und ich sagte Alles von der Brust heraus, was nothwendig war, und so, wie ich es dem Grafen Stahremberg gesagt hatte. Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zur Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, daß nicht der geringste Zweifel wäre, daß Dich der Erzbischof alle zwey Jahre nach Italien reisen ließe, indem er selbst immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder Etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses geschehen, so könnte ich sicher Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 fl. monatlich gewisse Einkünfte hätten. Auf die Art ständen wir besser, als an jedem andern Ort, wo es um's Doppelte theurer ist, und wenn man auf's Geld nicht so genau schauen darf, so kann man sich schon Un-

terhaltungen verschaffen. Allein der Hauptpunct ist, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Stahremberg und der Bischof von Königsgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. Es hat aber seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage; die Gräfin fürchtet, und auch der alte Arco, daß auch ich forigehe. Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Claviere; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, welchen, und wann sie sodann Jemand bekommen: und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten zwölf Lectionen geben, da man andern Ortes zwey und drey Ducaten bezahlt? — Dieß setzt sie Alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiß ist, daß er Dich im Herzen zu haben wünschte; so kann er doch zu keinem Entschluß kommen, besonders, wenn er geben soll.

Wahrscheinlich rechnete Wolfgang auf diesen letzten Umstand und ging deshalb noch nicht ernsthaft auf diese Angelegenheit ein. Gerade um diese Zeit unterbrach ein erfreuliches Ereigniß die Unbehaglichkeit, welche er in Paris empfand. Sein alter Freund Bach aus London (S. 38 f.) war eingeladen worden, eine Oper (Amadis) für Paris zu schreiben — „die Franzosen sind und bleiben halt Eseln", bemerkte Wolfgang dabei (9. Juli 1778) „sie können nichts, sie müssen Zuflucht zu Fremden nehmen" — nun kam er, um Vorbereitungen zu treffen, wie dieser ganz erfreut schrieb (27. Aug. 1778):

Hr. Bach von London ist schon 14 Täge hier, er wird eine französische Opera schreiben; er ist nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt sie und kommt sie in Scena zu setzen[35]. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiedersahen können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dieses lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn, und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst als zu anderen Leuten, nicht übertrieben wie Einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat.

Bach hatte Wolfgang mit dem Marschall de Noailles[36] bekannt gemacht und dieser hatte beide, sowie den „Herzensfreund" Bachs, den

35 Grimm corr. litt. X p. 236 f.

36 Es waren zwei Marschälle des Namens, der Herzog und der Graf de Noailles; welcher von beiden gemeint sei ist mir nicht bekannt. Der erstere war der Vater der Gräfin de Tessé, der Gönnerin des Knaben Mozart (S. 35), und hatte wie sie Interesse für Literatur und Kunst (Lomenie Beaumarchais I p. 206 f.).

Caſtraten Tenducci (S. 40), welcher mit ihm von London herübergekommen war, zu ſich nach St. Germain eingeladen. Dort verlebten ſie heitere Tage zuſammen, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß Mozart dort eine Scena für Tenducci ſchrieb für Pianoforte, Oboe, Horn und Fagott, welche Inſtrumente von Leuten des Marſchalls, lauter Deutſchen, gut geſpielt wurden[37].

Indeſſen nahte die Entſcheidung. Man hatte ſich in Salzburg entſchloſſen, L. Mozart beſtimmte Anerbietungen zu machen, wie er ſie wünſchte, und er ſchrieb nun ſeinem Sohn in einer Weiſe, welche dieſem kaum eine Wahl übrig ließ (31. Aug. 1778):

Du biſt nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht haſt. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängſtigt, und ich mußte trotz einem Miniſter eine ſehr kützliche Rolle ſpielen, da ich bey aller meiner Herzensangſt mich luſtig anſtellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärſt Du in den beſten Umſtänden und hätteſt Geld im Ueberfluſſe, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte faſt ſo, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritte, den wir gethan, von dem Hochmuthe des Fürſten wenig zu hoffen, und ihm Deine ſchnelle Abdankung zu ſehr auf's Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushalten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbiſchof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du haſt 500 fl.; ſondern er hat ſich noch entſchuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeiſter machen könnte, Du ſollteſt aber, wenn es mir zu mühſam werde, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdeſſen einrücken; er hätte immer Dir eine beſſere Beſoldung zugedacht ꝛc. — mit einem Worte, zu meinem Erſtaunen, die höflichſte Entſchuldigung. Noch mehr! Dem Paris[38] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehreſten Dienſte verrichten muß, und Du wirſt als Concertmeiſter wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt alſo vom Zahlamte, wie ich Dir ſchon geſchrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubſt, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubſt, daß ich Dein Beſtes beſorge, — und ob Du mich todt oder beim Leben erhalten willſt. Ich habe Alles ausgedacht. Der Erzbiſchof hat ſich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera ſchreiben willſt, Dich, wo es immer iſt, hinreiſen laſſe; er ſagte zur Entſchuldigung der vorm Jahr uns verſagten Reiſe, daß er es nicht leiden könne, wenn man ſo ins Betteln herum reiſe. Nun biſt Du in Salzburg im Mittelpuncte zwiſchen München, Wien und Italien. Du kannſt leichter in München eine Oper zu ſchreiben bekommen, als in Dienſt kommen; denn deutſche Opern-Componiſten, wo ſind ſie? Und wie viele? — Nach des Churfürſten Tode iſt Alles dienſtlos,

37 Tenducci muß dieſe Compoſition mit nach London genommen haben. Burney (bei Barrington miscell. p. 289) rühmt dieſelbe als ein Meiſterwerk nach Erfindung und techniſcher Ausführung. Pohl Mozart u. Haydn in London S. 121 f.

38 Anton Paris war der dritte Hoforganiſt in Salzburg.

und da entſteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken [39] iſt kein großer Liebhaber der Muſik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreiſeſt, bis ich nicht das Decret unterſchrieben in Händen habe, weil der Fürſt heute früh nach Laufen iſt. — Die Mlle. Weber ſticht dem Fürſten und Allen ganz erſtaunlich in die Augen: ſie werden ſie abſolut hören wollen, da ſollen ſie bey uns wohnen. Mir ſcheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache beſſer für ſie einleiten, wenn ſie mir folgen wollen. Du mußt ihr hier recht das Wort reden, denn zum Caſtraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen.

So ſicher war er jetzt der Sache, daß er ſeinen Brief mit den Worten ſchloß:

Mein nächſter Brief wird Dir ſagen, daß Du abreiſen ſollſt.

Er irrte ſich in ſeinem Sohn nicht; denn ſo ſchwer es ihm auch werden mochte, fügte er ſich doch in den Willen ſeines Vaters. „Als ich Ihren Brief durchlas", antwortet er ihm (11. Sept. 1778), „zitterte ich vor Freuden, denn ich ſah mich ſchon in Ihren Armen. Es iſt wahr, Sie werden es mir ſelbſt zugeſtehen, es iſt kein großes Glück, was ich da mache; aber wenn ich mir vorſtelle, daß ich Sie, liebſter Vater, und meine liebe Schweſter ganz von Herzen küſſe, ſo kenne ich kein anderes Glück nicht". Er verhehlt auch jetzt ſeinem Vater nicht, daß ihn die Ausſicht auf einen Aufenthalt in Salzburg degoutire, weil man dort mit den Leuten keinen rechten Umgang haben könne, die Muſik nicht angeſehen ſei und der Erzbiſchof verſtändigen und gereiſten Leuten nicht glaube. Was ihn tröſte, ſei die Zuſicherung, ihn Kunſtreiſen machen zu laſſen, ohne dieſe Bedingung würde er ſich nicht haben entſchließen können, zu kommen. „Ein Menſch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reiſen oder nicht; aber ein Menſch von ſouperieurem Talent (welches ich mir ſelbſt, ohne gottlos zu ſein, nicht abſprechen kann) wird ſchlecht, wenn er immer in demſelbigen Ort bleibt". Die Möglichkeit, daß Aloyſia Weber nach Salzburg käme, erfüllt ihn mit Freude, denn freilich, wenn der Erzbiſchof wirklich eine Sängerin haben wollte, eine beſſere könne er gar nicht bekommen. Schon bekümmert ihn der Gedanke, „daß, wenn etwa die Faſtnacht Leute von Salzburg heraufkommen und die Roſamund' geſpielt wird, die arme Weberin glaublicher Weiſe nicht gefallen wird, wenigſtens die Leute halt nicht ſo davon judiciren werden, wie ſie es verdient — dann ſie hat eine miſerable Rolle, faſt eine persona muta, zwiſchen die Chöre einige Strophen zu ſingen (vgl. S. 409 f.)". „Wenn ich zu Salzburg ſeyn werde", fährt er fort, „werde ich gewiß nicht ermangeln, mit allem Eyfer für meine liebe Freundin zu reden, unterdeſſen bitte ich

39 Der Thronfolger, nachmalige König Max I.

Sie, und ermangeln Sie auch nicht, Ihr Möglichſtes zu thun, Sie können Ihrem Sohn keine größere Freude machen". Vorläufig bittet er um Erlaubniß, ſeine Rückreiſe über Mannheim zu nehmen und Webers dort zu beſuchen.

Der Vater, der wohl wußte, wie tief und wie wohl begründet Wolfgangs Abneigung gegen Salzburg war, ſuchte ihn zu überzeugen, daß er jetzt dort eine beſſere Stellung finden würde. „Unſere Einkünfte", ſchreibt er ihm (3. Sept. 1778), „ſind ſo wie ich Dirs geſchrieben habe, — durch Deine hieſige Lebensart wirſt Du an Deinem Studiren und Speculiren nicht gehindert. Du darfſt nicht Violine ſpielen bei Hofe, ſondern haſt beim Clavier alle Gewalt der Direction". Das war ein Hauptpunkt für Wolfgang, auf den der Vater auch ſpäter wieder zurückkommt (24. Sept. 1778). „Vormals warſt Du eigentlich nichts als Geiger, und das als Concertmeiſter; nun biſt Du Concertmeiſter und Hoforganiſt, und die Hauptſache iſt das Accompagnement beim Clavier. Das Violinſpielen bey der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſowie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn iſt doch ein Mann, dem Du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt; iſt er deßwegen als Concertmeiſter ein Hofbratſchgeiger, weil er bey den kleinen Muſiken die Viola ſpielt? Das thut man zur Unterhaltung — und ich wette darauf, ehe Du Deine Compoſitionen verhudeln läßt, Du greiffeſt ſelbſt zu". Er tröſtet ihn auch damit, daß die Muſiken bei Hof nur kurz ſeien, von 7 Uhr bis 8¼, da meiſtens nur vier Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder Concert und eine Arie (17. Sept. 1778). Da ſie mit der Bezahlung der Schulden nicht gedrängt werden würden, ſo könnten ſie jährlich einige hundert Gulden abzahlen und dabei gemächlich und unterhaltlich leben. „Hier wirſt Du gewiß Unterhaltung genug finden; wenn man nur nicht jeden Kreuzer anſehen muß, dann geht Alles gut. Hier können wir nun auf alle Bälle im Faſching auf das Rathhaus gehen. Die Münchner Comedianten kommen Ende September und bleiben bis die Faſten den ganzen Winter hier mit Comedie und Operetten. Alle Sonntag iſt unſer Bölzlſchießen, und wenn wir in Compagnie gehen wollen, ſo kommt es nur auf uns an; wenn man einen beſſeren Gehalt hat, ſo ändert ſich Alles". Mehr Eindruck als alle die Herrlichkeiten Salzburgs, das wußte er wohl, machte auf Wolfgang die Ausſicht auf die Vereinigung mit ſeiner Weber; auch hier geht er jetzt mit der Sprache heraus. Er ſagt ihm nicht kallein: „Hier wird Dir bald von

der Mlle. Weber gesprochen werden, ich habe sie gar zu oft gerühmt, und ich werde Alles ausdenken, daß sie hier gehört wird"; sondern geradezu: „Was die Mlle. Weber betrifft, so darfst Du gar nicht glauben, als hätte ich etwas gegen diese Bekanntschaft. Alle jungen Leute müssen am Narrenseil laufen. Du kannst wie itzt Deinen Briefwechsel fortsetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu lesen verlangen. Noch mehr! ich will Dir selbst einen Rath geben. Du hast bekannte Leute genug hier, Du kannst die Weberischen Briefe an Jemand anders adressiren lassen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht gesichert glaubst".

Diese väterliche Erlaubniß, am Narrenseil zu laufen, war wohl geeignet, das Zartgefühl des Liebenden zu verletzen, und er hält diese Empfindung nicht zurück, als er dem Vater einen Beweis von der treuen Zuneigung der Webers mittheilt. „Die armen Leute", schreibt er (15. Oct. 1778), „waren alle wegen meiner in der größten Angst. Sie haben geglaubt, ich seye gestorben, indem sie ein ganzes Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen; und sie wurden in ihrer Meynung noch mehr bestärkt, weil man in Mannheim sagte, meine selige Mutter wäre in einer erblichen Krankheit gestorben. Sie haben schon alle für meine Seele gebetet, das arme Mädl ist alle Tage in die Capuciner-Kirche gegangen. Sie werden lachen? — ich nicht; mich rührt es, ich kann nicht dafür". Zu gleicher Zeit hatte er die Nachricht erhalten, daß Aloysia in München mit einem ansehnlichen Gehalt als Opernsängerin angestellt sei[40]; die gemischten Gefühle, welche sie in ihm erwecken mußte, spricht er einfach und wahr aus. „Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin, Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, hat mich so sehr erfreuet, wie man es von einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste; doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nemlich sie in Salzburgische Dienste zu bringen, denn das was sie oben hat, giebt ihr der Erzbischof nicht. Alles was möglich ist etwa daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Opera zu singen". Diese Wendung ihres Schicksals mußte den geheimen Wunsch Mozarts, doch noch eine Anstellung beim Kurfürst von Bayern zu erhalten, und den Vorsatz, auf seiner Reise in Mannheim und München alles aufzubieten, um dies zu erreichen und dem Erz-

40 Aloysia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr.

biſchof „eine Naſe zu drehen", nur verſtärken. Der Vater hatte auch gegen eine ſolche Anſtellung an ſich nichts einzuwenden, nur ſchienen ihm die Ausſichten ſehr ungewiß; er ſuchte daher Wolfgang zu überzeugen, daß jetzt das einzig Richtige ſei, das ſichere Anerbieten anzunehmen, von Salzburg aus würde ſich dann am beſten für München wirken laſſen. Er gab ihm daher ganz beſtimmte Inſtructionen (3. Sept. 1778:

Da der Churfürſtl. ganze Hof den 15ten September in München erwartet wird, ſo kannſt Du bey Deiner Durchreiſe Deine Freunde, den Grafen Seeau und vielleicht den Churfürſten ſelbſt ſprechen. Du kannſt ſagen, daß Dich Dein Vater in Salzburg zurück zu ſehen gewünſcht, da Dir der Fürſt einen Gehalt von (da lügt man 2—300 fl. dazu) 7—800 fl. als Concertmeiſter ausgeworfen; daß Du aus kindlichem Reſpect gegen Deinen Vater ſolches angenommen, obwohlen er gewunſchen hätte, Dich in Churfürſtl. Dienſten zu ſehen, NB. aber mehr nicht! Dann kannſt Du wünſchen, eine Oper in München zu ſchreiben; und dieſes Letzte muß und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muß gehen, weil zur deutſchen Opern-Compoſition die Meiſter mangeln. Schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre ſchreiben, und ſollte der Michl eine ſchreiben, ſo wird er bald ausgemichelt haben. Sollte es Leute geben, die durch Zweifel und ſolche Poſſen es zu hindern trachteten, ſo haſt Du Profeſſori zu Freunden, die für Dich ſtehen: und dieſer Hof führt auch unterm Jahre zu Zeiten Etwas auf. Kurz, Du biſt hier in der Nähe.

Vor allen Dingen kam es jetzt darauf an, daß Wolfgang von Paris abreiſte, und dieſer empfand nun angeſichts deſſen, was ſeiner in Salzburg wartete, erſt, was er in Paris verließ. Er ärgerte ſich über Grimm, der von ihm verlangte, daß er in acht Tagen reiſefertig ſein ſolle, was ja gar nicht möglich ſei, da er noch vom Herzog de Guines und von Le Gros Honorar einfordern, ſeine im Stich befindlichen Sonaten corrigiren, die mitgebrachten Compoſitionen verkaufen müſſe[41]. Er hatte nicht übel Luſt, noch ſechs Trio's zu ſchreiben, für die er gute Bezahlung zu erwarten habe. Daß Grimm ihn ſo drängte und ſich erbot, die Reiſe nach Straßburg zu bezahlen — was dem Vater als ein

41 Dem Stecher ſeiner Sonaten hoffte er für baares Geld ſeine drei Klavierconcerte (238. 246. 271 K.), und wo möglich die ſechs ſchweren Klaviersonaten (279—284 K.) zu verkaufen. Ob es gelungen ſei weiß ich nicht, geſtochen ſcheinen ſie wenigſtens nicht zu ſein. Der Vater gab ihm noch den guten Rath ſich mit den Pariſer Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu ſichern. In einem Briefe an Breitkopf (10. Aug. 1781) erwähnt er Trois airs variés pour le clavecein ou Fortepiano, in Paris bei Heyna geſtochen. Dies ſind die Variationen über Fiſchers Menuett (179 K.); über ein Thema aus Salieri's fiera di Venezia »Mio caro Adone« (180 K.), in einem Brief des Vaters 28. Dec. 1778 erwähnt; über Je suis Lindor aus Beaumarchais Barbier de Seville (354 K.).

freundſchaftliches Anerbieten erſchien — kam ihm wie Falſchheit und Mißgunſt vor. Grimm wünſchte wohl der Sorge für ihn und der Verantwortung gegen deſſen Vater ſo raſch wie möglich enthoben zu ſein, und mochte durch die Art, wie er ſich äußerte, ſeinen Schützling verletzen; allein ohne Zweifel handelte er hier im Sinne des Vaters und in der redlichen Meinung, daß man dem unpraktiſchen und unſchlüſſigen jungen Manne eine Wohlthat erweiſe, wenn man ihm kräftig unter die Arme greife. Dieſer aber war nun ſo überzeugt, daß er Paris zur Unzeit verlaſſe, daß er von Straßburg aus ſeinem Vater ſchrieb (15. Oct. 1778), er thäte die größte Narrheit von der Welt, jetzt nach Salzburg zu gehen, und nur die Liebe zu ſeinem Vater habe er gewichtigen Vorſtellungen ſeiner Freunde entgegenzuſetzen gehabt. Darauf habe man ihn zwar belobt, doch mit dem Zuſatz,

daß, wenn mein Vater meine itzigen guten Umſtände und Ausſichten wüßte (und nicht etwa durch einen guten Freund eines Anderen und zwar falſch berichtet wäre), er mir gewiß nicht auf ſolche Art ſchreiben würde, daß ich nicht im Stande bin im Geringſten zu widerſtehen. Und ich dachte bey mir ſelbſt: Ja, wenn ich nicht ſoviel Verdruß in dem Hauſe wo ich logirte hätte ausſtehen müſſen, und wenn das Ding nicht ſo wie ein Donnerwetter auf einander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich würde Sie gewiß recht gebeten haben, nur noch einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu laſſen; ich verſichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlangt haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden geriſſen haben. Nun es iſt aber ſchon ſo; — glauben Sie ja nur nicht, daß es mich reuet, denn nur Sie, liebſter Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg verſüßen, und wir werden es auch thun — ich bin deſſen verſichert; doch muß ich Ihnen frey geſtehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Dienſten bin — nur dieſer Gedanke iſt mir unerträglich.

Indeſſen wurden alle Geſchäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und ſonſtige ſchwere Bagage gepackt und direct nach Salzburg abgeſchickt[42], und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, das ihm reiche Erfahrungen aller Art, aber wenig Freude und Erquickung gebracht hatte, mißmuthig und verſtimmt, wie er dahin gekommen war.

42 Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldne Uhr der Mutter fehlte, fragte L. Mozart bei ihm an, ob ſie etwa ſtudirt habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen", lautete die Antwort (18. Dec. 1778) „die hat ſtudirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisdor dafür bekommen können". Auch berichtete er daß er die Uhr vom Kurfürſten (S. 399) und die Steineruhr für eine Pariſer Uhr zu 20 Louisdor gegeben habe.

20.

Die Heimkehr.

Der Vater erwartete, daß Wolfgang auf dem directen Wege ſo raſch wie möglich heimkehren werde und gerieth in eine tödtliche Unruhe, als gar keine Nachricht eintraf, daß er in Straßburg angekommen ſei. „Ich beichtete und communicirte ſammt Deiner Schweſter“ ſchreibt er (19. Oct. 1778) „und bat Gott inſtändigſt um Deine Erhaltung; der beſte Bullinger betet täglich in der heil. Meſſe für Dich“. Dieſer war von Grimm nicht, wie er verſprochen hatte, mit der Diligence, die in fünf Tagen nach Straßburg fuhr, ſondern mit einem Wagen, der zwölf Tage gebrauchte, befördert worden. Länger wie acht Tage hatte er dieſes Fahren nicht aushalten können und war in Nancy geblieben. Unterwegs hatte er einen deutſchen Kaufmann getroffen, den ehrlichſten Mann von der Welt, der ihn lieb gewonnen hatte wie ſein Kind, — ſie weinten, wenn ſie an den bevorſtehenden Abſchied dachten. Mit dieſem gedachte er mit einer wohlfeilen Gelegenheit nach Straßburg zu fahren, allein er mußte dort lange warten, bis ſich eine ſolche fand und kam erſt gegen die Mitte Octobers nach Straßburg.

Hier geht es pauvre zu, doch werde ich übermorgen Samſtag den 17ten Oct., ich ganz allein (damit ich keine Unköſten habe) etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen per souscription ein Concert geben; denn wenn ich Muſique dabey hätte, ſo würde es mir mit der Illumination über drei Louisdor koſten, und wer weiß, ob wir ſo viel zuſammenbringen.

Das war eine weiſe Vorſicht, denn in ſeinem nächſten Briefe (26. Oct. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei dieſem „kleinen Modell von einem Concert“ ganze drei Louisdor eingenommen habe.

Das Meiſte beſtand aber in den Bravo und Braviſſimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit ſeiner Gegenwart. Daß Alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu ſagen. Da habe ich gleich abreiſen wollen, aber man hat mir gerathen, ich ſoll noch bleiben bis andern Samſtag und ein großes Concert im Theatre geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erſtaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. Doch muß ich Ihnen ſagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatſchen ſo wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll geweſen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadt-

brüder geſchmälet; und ich habe allen geſagt, daß, wenn ich mir mit geſunder Vernunft vorſtellen können, daß ſo wenig Leute kommen würden, ich das Concert ſehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Und in der That mir wäre es lieber geweſen; denn bey meiner Ehre es iſt nichts Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Converts, und nur drey Perſonen zum Eſſen, — und dann war es ſo kalt! Ich habe mich aber ſchon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, ſo habe ich für meine Unterhaltung recht viel geſpielt, habe um ein Concert mehr geſpielt, als ich verſprochen habe, und zuletzt lange aus dem Kopfe. — Das iſt nun vorbey, wenigſtens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.

Außerdem ſpielte er auch noch auf den beiden beſten Silbermannſchen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Ueberſchwemmung die Wege unfahrbar und ſeine Abreiſe unmöglich gemacht hatte, ſo entſchloß er ſich an ſeinem Namenstage, den 31. October, ſich und Andere damit zu amuſiren, daß er auf Andringen ſeiner Freunde der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Concert gab, welches ihm — einen Louisdor einbrachte. Kein Wunder, daß er hier für die Weiterreiſe Geld aufnehmen mußte, was ihm noch nach mehreren Jahren Verdruß machte.

Auf den Rath gereiſter Freunde trat er am 3. November die Weiterreiſe mit der Diligence über Mannheim an; den Umweg von acht Stunden ſollte der beſſere Weg und bequemere Wagen reichlich einbringen: am 6. Nov. langte er zur angenehmſten Ueberraſchung ſeiner Freunde dort an. Dem Vater erſchien die Reiſe nach Mannheim als der dummſte Streich, den Wolfgang machen konnte, da die Weberſche Familie und ſeine beſten Freunde ſchon nach München übergeſiedelt und nichts für ihn dort zu thun war. Allein er hing mit ſeinem ganzen Herzen viel zu ſehr an Mannheim, als daß er nicht dort ſich in der Erinnerung an eine ſo ſchöne Zeit hätte erholen müſſen. Viele liebe Freunde traf er dort noch an. Er wohnte bei Mad. Cannabich, welche vorläufig noch dort geblieben war, und von der er ſich nicht genug erzählen laſſen konnte, und bei den Bekannten war es „ein rechtes Gereiß um ihn", denn „ſowie ich Mannheim liebe, ſo liebt auch Mannheim mich". Unter dieſen Umgebungen wurden auch die alten Wünſche und Hoffnungen in ihm wach. In Mannheim wollte man wiſſen, der Kurfürſt könne die Grobheiten der Herrn Bayern nicht ertragen und es in München unmöglich lange aushalten. Man erzählte ſich, daß Mad. Toscani und Mad. Urban ſo ausgepfiffen wären, daß der Kurfürſt ſich über die Loge neigte

und ſch! machte. Als ſie ſich aber gar nicht irre machen ließen, habe Graf Seeau einige Officiere gebeten nicht ſolchen Lärmen zu machen, der Kurfürſt ſehe es nicht gern; dieſe aber haben geantwortet, ſie ſeien für ihr baares Geld im Theater und Niemand habe ihnen dort zu befehlen. Man war überzeugt, daß der Kurfürſt bald wieder ſeine Reſidenz in Mannheim nehmen werde. Wie gern glaubte auch Wolfgang ſolchen Reden und der beſtimmten Ausſicht, welche man ihm zugleich eröffnete, daß eine Anſtellung beim Kurfürſten ihm jetzt gar nicht fehlen könne. Mannheim und Salzburg — welch ein Unterſchied! „Der Erzbiſchof" ſchrieb er ſeinem Vater (12. Nov. 1778) „kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverey in Salzburg. Ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Viſite zu machen, aber lauter Verdruß und Angſt, wenn ich mich wieder an dieſem Bettlhof ſehe". Auch fand ſich ſchon vorläufig Ausſicht auf Verdienſt und — was verlangte er mehr? — Gelegenheit zu dramatiſchen Compoſitionen in Mannheim.

Bei der allgemeinen Verödung, welche über Mannheim hereinbrach, als der Kurfürſt mit dem ganzen Hofſtaat nach München überſiedelte, waren patriotiſche Männer darauf bedacht dem ſtockenden geiſtigen und materiellen Verkehr wieder aufzuhelfen. Heribert v. Dalberg drang zwar mit ſeinem Vorſchlag die Univerſität von Heidelberg nach Mannheim zu verlegen nicht durch, aber der Kurfürſt bewilligte eine namhafte Unterſtützung zur Unterhaltung eines Theaters, durch welches die Pläne ausgeführt werden ſollten, die man früher bei der Gründung eines Nationaltheaters im Sinn gehabt hatte (S. 376)[1]. Dalberg unterzog ſich der Leitung mit Einſicht und Eifer, indem er den künſtleriſchen Geſichtspunkt bei der Wahl der Stücke wie bei der Darſtellung ernſtlich geltend machte und feſthielt. Zu ſeiner eigenthümlichen Bedeutung gelangte das Mannheimer Theater erſt im Herbſt 1779, wo die vorzüglichſten Mitglieder des Gothaiſchen Hoftheaters, unter ihnen Iffland, nach Mannheim gezogen wurden[2]. Als Mozart von Paris zurückkam, war Seyler mit ſeiner Geſellſchaft dort, welche nur für Operetten und Liederſpiele eingerichtet war. Aber man dachte höher hinaus, der Gedanke einer deutſchen Nationaloper war nicht aufgegeben und einen Componiſten wie Mozart dafür zu gewinnen war keine üble Ausſicht — und wie gern wollte er ſich halten laſſen. Er war noch

1 Die Papiere Dalbergs werden auf der königl. Bibliothek in München aufbewahrt. Koffka Iffland u. Dalberg S. 8 ff.

2 Devrient Geſch. d. deutſch. Schauſpielkunſt III S. 3 ff.

nicht acht Tage dort, so schreibt er schon voll Begeisterung seinem Vater (12. Nov. 1778):

Ich kann hier vielleicht 10 Louisdor gewinnen! — freylich muß ich sechs Wochen hier bleiben, oder längstens zwey Monate. Die Seyler'sche Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt seyn wird; Hr. Dalberg ist Director davon, dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, Etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück zwey Mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That mich hat noch niemals Etwas so surprenirt! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewunschen, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.

Das Duodrama welches er zu componiren brannte hieß Semiramis und der Poet war sein Freund und Gönner, Herr von Gemmingen S. 436). Dieser war es auch eigentlich, welcher wünschte, daß Mozart bleiben möchte um die Semiramis zu componiren, denn Dalberg hatte andere Absichten mit ihm. Er hatte eine Oper Cora gedichtet[3] und wünschte sehr dieselbe componirt zu sehen; er hatte sich deshalb an Gluck und an Schweitzer gewandt[4], allein da er sich derselben nicht sicher hielt, suchte er nun auch Mozart dafür zu gewinnen. Dieser schreibt ihm Mannh. 24. Nov. 1778:

Monsieur le Baron! Ich habe Ihnen schon zweymal aufwarten wollen, aber niemalen das Glück gehabt Sie anzutreffen; gestern waren Sie zwar zu Hause, ich konnte Sie aber nicht sprechen. Daher bitte ich um Verzeyhung, daß ich Ihnen mit etlichen Zeilen überlästig fallen muß; in-

3 „Cora ein musikalisches Drama" erschien im Beitrag zur pfälz. Schaubühne Mannh. 1780, für Composition und Darstellung ungeeignet.

4 Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks sind gedruckt in der süddeutschen Musikzeitung 1854 S. 174; auch daß Schweitzer mit der Composition der Cora beschäftigt sei, wird in Dalbergs Correspondenz vom Jahr 1778 erwähnt.

denn es für mich sehr dringend ist, daß ich mich Ihnen erkläre. — Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht interessirt, besonders wenn ich weiß daß ich im Stande bin einem so großen Liebhaber und wahren Kenner der Musik, wie Sie sind, eine Gefälligkeit zu erweisen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben sollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieser Sache zu reden, indem ich unmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu schreiben, mich zwey Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen ꝛc.; jedoch mit diesem Beysatz, daß, es mag sich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu seyn versteht sich von selbst[5]. Sehen Sie, mein Herr Baron, das ist Alles was ich thun kann; wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie sehen, daß ich gewiß sehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie, daß ich sie von Herzen gern in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrama; — und was mich am meisten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir selbst sagten, schon wirklich Gluck und Schweitzer daran schreiben. Doch setzen wir, daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, so würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Uebrigens wenn unter dieser Zeit ein Aussehen ist, daß man sie aufführen kann, so werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe diese Arbeit anzunehmen; — denn sie ist nicht klein, das schwöre ich Ihnen bei meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nun bitte ich um baldige Entschließung. Wenn ich es noch heute wissen kann, so wird es mir desto angenehmer seyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerstag Jemand ganz allein nach München reiset und ich sehr gern von dieser Gelegenheit profitiren möchte.

Mozart würde schwerlich von Mannheim fortgegangen sein, so lange nur noch ein Schimmer von Hoffnung war dort anzukommen; er, der so glücklich war dort Beschäftigung zu finden, daß er seinem Vater ganz erfreuet schrieb (12. Nov. 1778: „Man richtet hier auch eine Academie des amateurs auf, wie in Paris, wo Hr. Fränzl (S. 327) das Violin dirigirt, und da schreibe ich just an einem Concert für Clavier und Violine“[6]. Allein der Vater, der mit dem „närrischen Einfall“ sich so lange in Mannheim aufzuhalten sehr unzufrieden war, legte sich ins Mittel und stellte ihm vor (19. Nov. 1778), daß der Kurfürst

5 Brandes erzählt, daß die Schauspieler in der Oper, wenn sie nicht beschäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbstbiogr. II S. 277 f.).

6 Es scheint nicht vollendet zu sein; das Autograph der ersten 117 Tacte ist im Besitz des Hrn. Dubrunfeut in Paris.

unmöglich nach Mannheim zurückkehren könne. Ueberhaupt sei eine Anstellung in bayerischen Diensten jetzt nicht wünschenswerth, da beim Tode Karl Theodors „ein Bataillon Künstler, die in Mannheim und München sind, in die weite Welt wandern und Brod suchen müssen, da der Herzog von Zweybrücken selbst ein Orchestre von 36 Personen hatte und die ehemalige Mannheimer Musik 80000 fl. kostet". Er will daher auch von den „vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor" nichts wissen; sondern erklärt ihm kategorisch: „Beim Empfang dieses wirst Du abreisen!" Und um jeder noch denkbaren Einrede zu begegnen, legt er ihm wenige Tage darauf noch einmal die wirkliche Lage der Dinge unumwunden dar (23. Nov. 1778).

Zwey Sachen sind, die Dir den Kopf voll machen und Dich in aller vernünftiger Ueberlegung hindern. Die erste und Hauptursache ist die Liebe zur Mlle. Weber, der ich ganz und gar nicht entgegen bin; ich wars damals nicht, als ihr Vater arm war, warum sollte ichs nun itzt seyn, da sie Dein Glück und nicht Du ihr Glück machen kannst? Ich muß vermuthen, daß ihr Vater diese Liebe weiß, da es alle Mannheimer wissen, da es Hr. Fiala [Oboist in Salzburg] von ihnen gehört, da es Hr. Bullinger, der beym Grafen Lodron als Instruktor ist, hier erzählte, da er mit den Mannheimer Musicis auf dem Postwagen von Ellwang (wo er in die Vacanz war) fuhr und diese von nichts anderem mit ihm sprachen als von Deiner Geschicklichkeit, Composition und Liebe mit Mlle. Weber.

Allein in Salzburg werde er München so nahe sein, daß er leicht hinreisen, auch Mlle Weber nach Salzburg kommen könne, wo sie denn bei ihnen wohnen solle; die Veranlassung werde nicht ausbleiben. Fiala habe dem Erzbischof von dem Gesange der Weber und von dem Ansehen, das Wolfgang in Mannheim genieße, viel erzählt; auch die übrigen Freunde Cannabich, Wendling, Ritter, Ramm möge er nach Salzburg einladen, sie würden gastliche Aufnahme bei ihm finden.

Sonderheitlich wird Dir die Antretung der hiesigen Dienste (ob es gleich itzt die zweyte Ursache ist, die Dir den Kopf voll macht) die einzige sichere Gelegenheit seyn, wiederum nach Italien zu kommen, welches mir mehr im Kopf steckt als Alles das Uebrige. Und diese Antretung ist ohnabänderlich nothwendig, wenn Du anderst nicht den allerverdammlichsten und boshaftesten Gedanken hast Deinen für Dich so besorgten Vater in Schande und Spott zu setzen; Deinen Vater, der seinen Kindern alle Stunden seines Lebens geopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht im Stande bin eine Schuld, die sich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts die Abzahlung erleichterst; wo ich dann sicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen —

und dann magſt Du, wenn Du Luſt haſt, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du haſt ein gutes Herz! Du haſt keine Bosheit, Du biſt nur flüchtig, — es wird ſchon kommen!

Hier war nun nicht mehr zu widerſtehen; Wolfgang ſchrieb (3. Dec. 1778) er werde den 9. Dec. abreiſen, aber auf dem ſchnellſten Weg kam er doch noch nicht. „Wiſſen Sie wohl, mit was für Gelegenheit ich künftigen Mittwoch abreiſe? Mit dem Hrn. Reichsprälaten von Kayſersheim. Als ihm ein guter Freund von mir geſprochen, ſo kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen mich zum Reiſe-Compagnon zu haben; er iſt (obwohl er ein Pfaff und Prälat iſt) ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe alſo über Kayſersheim und nicht nach Stuttgard". Der Abſchied von Mannheim ward ihm und allen ſeinen Freunden ſehr ſchwer. Beſonders Mad. Cannabich, die er nun als eine ſeiner beſten und wahrſten Freundinnen recht hatte kennen lernen, ſowie ſie ihm ihr ganzes Vertrauen in den intimſten Familienangelegenheiten ſchenkte, war ſehr betrübt; ſie ſtand bei ſeinem Weggehen gar nicht auf, weil ſie nicht Abſchied nehmen wollte und konnte, und er ſchlich ſich ſo fort um ihr das Herz nicht noch ſchwerer zu machen.

Sein Melodrama aber mochte er darum nicht aufgeben. „Ich ſchreibe nun" meldet er (3. Dec. 1778) „dem Hrn. von Gemmingen und mir ſelbſt zu Liebe den erſten Act der declamirten Oper, die ich hätte ſchreiben ſollen, umſonſt, nehme es mit mir und mache es dann zu Hauſe aus; — ſehen Sie, ſo groß iſt meine Begierde zu dieſer Art Compoſition"[7].

Da der Prälat ihn „ungemein favoriſirte", ſo ließ er es in Kayſersheim ſich gefallen, um wieder in Geſellſchaft ſeines Wirths nach

---

7 Gemmingens Semiramis iſt meines Wiſſens nicht gedruckt; über Mozarts Compoſition kann ich ebenfalls keine nähere Auskunft geben. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. 137: „Mozard ... Kapellmeiſter zu Salzburg; ſetzt an Semiramis, einem muſikaliſchen Drama des Frh. von Gemmingen"; was wohl auf einer Privatmittheilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird ſie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Compoſitionen aufgeführt, ich habe aber keine Notiz gefunden, daß ſie irgendwo aufgeführt worden ſei, noch ſonſt eine Erwähnung als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlaſſenen Compoſitionen neben Baſtien und Baſtienne und der verſtellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies iſt, wie ſchon oben (S. 7 vgl. S. 213) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach L. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für ſeine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen, daß Mozart Semiramis ganz oder zum Theil vollendet habe. Wie es zugegangen ſei, daß ſie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus ſeinem Nachlaſſe in André's Beſitz gelangt iſt, weiß ich nicht zu erklären.

München zu reisen, wo er am 25. Dec. glücklich eintraf. Hier versprach er sich glückliche Tage in der Gesellschaft aller seiner lieben Freunde von Mannheim her und vor allem durch das Wiedersehen seiner geliebten Aloysia; er hatte, damit nichts an seiner Freude fehle, auch das Bäsle aufgefordert nach München zu kommen und ihr angedeutet, daß sie dort vielleicht eine wichtige Rolle zu spielen haben werde, er war seines Glücks gewiß.

Zunächst befahl ihm ein Brief seines Vaters aufs eindringlichste, daß er mit der ersten Diligence im Januar abreisen und nicht etwa versuchen solle sich durch Cannabich einen weiteren Aufschub zu erwirken. Er sah voraus, daß Wolfgang jetzt alles aufbieten werde um mit Hülfe seiner Freunde einen Dienst in München zu erlangen und der Salzburger Sclaverei zu entgehen; um dem zuvorzukommen setzte er ihm noch einmal ausführlich auseinander, daß die Anstellung in Salzburg jetzt allein die Möglichkeit biete ihre Angelegenheiten zu ordnen. Diese Vorstellungen kamen Wolfgang sehr ungelegen. In der That arbeiteten seine treuen Freunde Cannabich und Raaff „mit Händen und Füßen" für ihn. Auf ihren Rath hatte er sich schon vorgenommen dort eine Messe für den Kurfürsten zu schreiben, die Sonaten welche er der Kurfürstin dedicirt hatte (S. 420 ff. 506), waren gerade noch zeitig genug angekommen, daß er sie ihr selbst überreichen konnte: — nun zerstörte der Vater alle Hoffnungen und mit der Aussicht auf die Trübsal der Salzburger Verhältnisse wurde in ihm die Besorgniß wach, daß sein Vater ihn nicht freundlich empfangen werde. Er schüttelte sein Herz ihrem alten Freund, dem Flötisten Becke (S. 228. 361) aus, der ihn durch seine Vorstellungen von der Güte und Nachsicht seines Vaters nur noch mehr rührte. „Ich habe niemals schlechter geschrieben als diesmal", schreibt er diesem (29. Dec. 1778) „denn ich kann nicht, mein Herz ist gar so sehr zum Weinen gestimmt. Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten". Auch Becke schrieb zu Gunsten des Sohnes:

Er brennt vor Verlangen seinen liebsten theuersten Vater zu umarmen —, welches sobald als es seine hiesigen Umstände erlauben folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem ich ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz! Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich seyn als er es wünschet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater seyn.

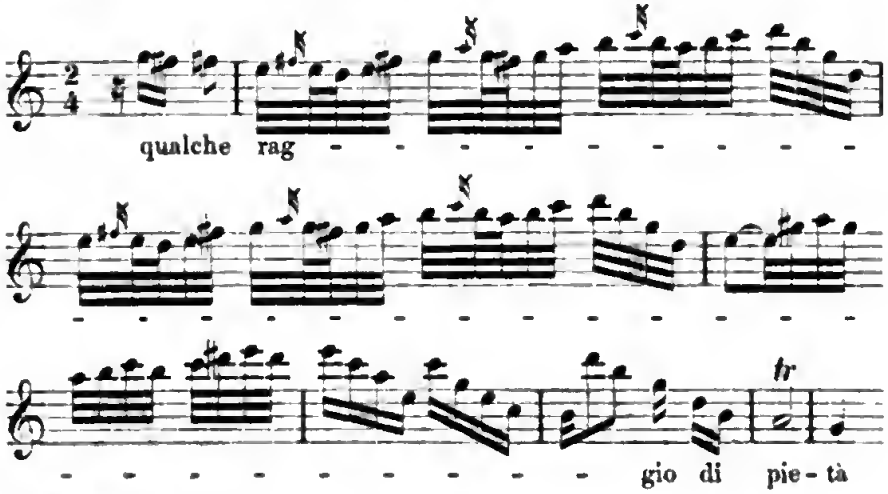
Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eyfrigsten Menschen.

Der Vater versicherte ihn sogleich, daß er eines zärtlichen Empfangs gewiß sein könne, und daß auch für seine Unterhaltung alles geschehen werde, das „Herbstvergnügen aus der Schützencasse" war seinetwegen verschoben worden. Er machte ihn aber darauf aufmerksam, daß sein langes Ausbleiben, da das Decret schon vier Monat alt sei, auch den Erzbischof ungeduldig mache, und man dürfe es nicht darauf ankommen lassen, daß er dasselbe wohl gar zurückziehe. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779):

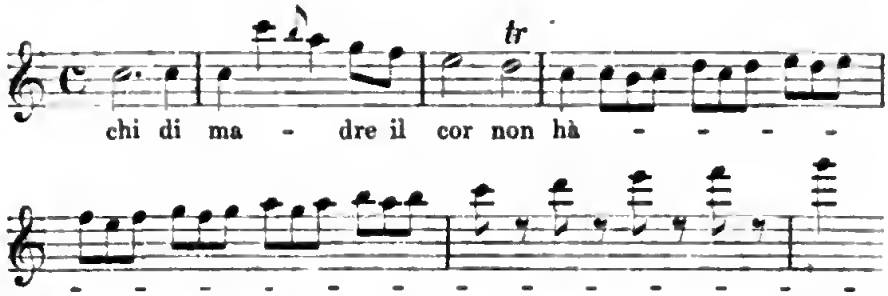
Ich versichere Sie, mein liebster Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht zu Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes versichert worden bin, daß Sie mich besser kennen als vorhin! Es war einmal keine andere Ursache an der langen Verzögerung nach Haus zu reisen, an der Betrübniß, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieser Zweifel. Was könnte ich denn sonst für eine Ursach haben? Ich weiß mich nichts schuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne Fehler das, welches einem christlichen und ehrlichen Mann nicht anstehn) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich und verspreche mir schon im Voraus die angenehmsten und glücklichsten Täge — aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich.

Doch hatte er zur Betrübniß nicht allein diese Ursache; in München erlebte er noch eine andere schmerzliche Enttäuschung. Er fand bei Webers freundliche Aufnahme und mußte seine Wohnung bei ihnen nehmen; Aloysia war als Sängerin bedeutend fortgeschritten und Mozart, wie sich das von ihm nicht anders erwarten läßt, brachte ihr seine Huldigung musikalisch von Neuem dar, indem er (li 8 di Gennaio 1779) eine große Arie (316 K.) für sie schrieb. Nicht ohne Selbstgefühl hatte er das Recitativ und die Arie, mit welcher Alceste in Glucks italiänischer Oper zuerst auftritt, zum Text erwählt: da Schweitzers Alceste damals in München aufgeführt wurde, so trat er gewissermaßen mit beiden in die Schranken. Um auch seinen Freunden Ramm und Ritter ein glänzendes Bravurstück zu liefern, nahm er zur Begleitung obligate Oboe und Fagott, welche mit der Singstimme concertiren. Als Bravurstück leistet die Arie, was nur zu wünschen ist, indem sie der Sängerin Gelegenheit giebt, nach den verschiedensten

Richtungen Kraft und Umfang und kunſtgerechte Ausbildung der Stimme geltend zu machen. Das Recitativ kann als ein Probeſtück dramatiſchen Vortrags im großen und edlen Stil gelten; die Arie ſelbſt bietet in ihren beiden Theilen — Andantino sostenuto e cantabile und Allegro assai — für getragenen Geſang wie für die Coloratur die ſchönſten Aufgaben. Die Stimmlage iſt auch hier die eines hohen Soprans, die nur ſelten bis hinunter geht, eigentlich aber von aufwärts ſich bewegt. Was der Sängerin an Höhe und Volubilität zugemuthet wird, können Paſſagen wie



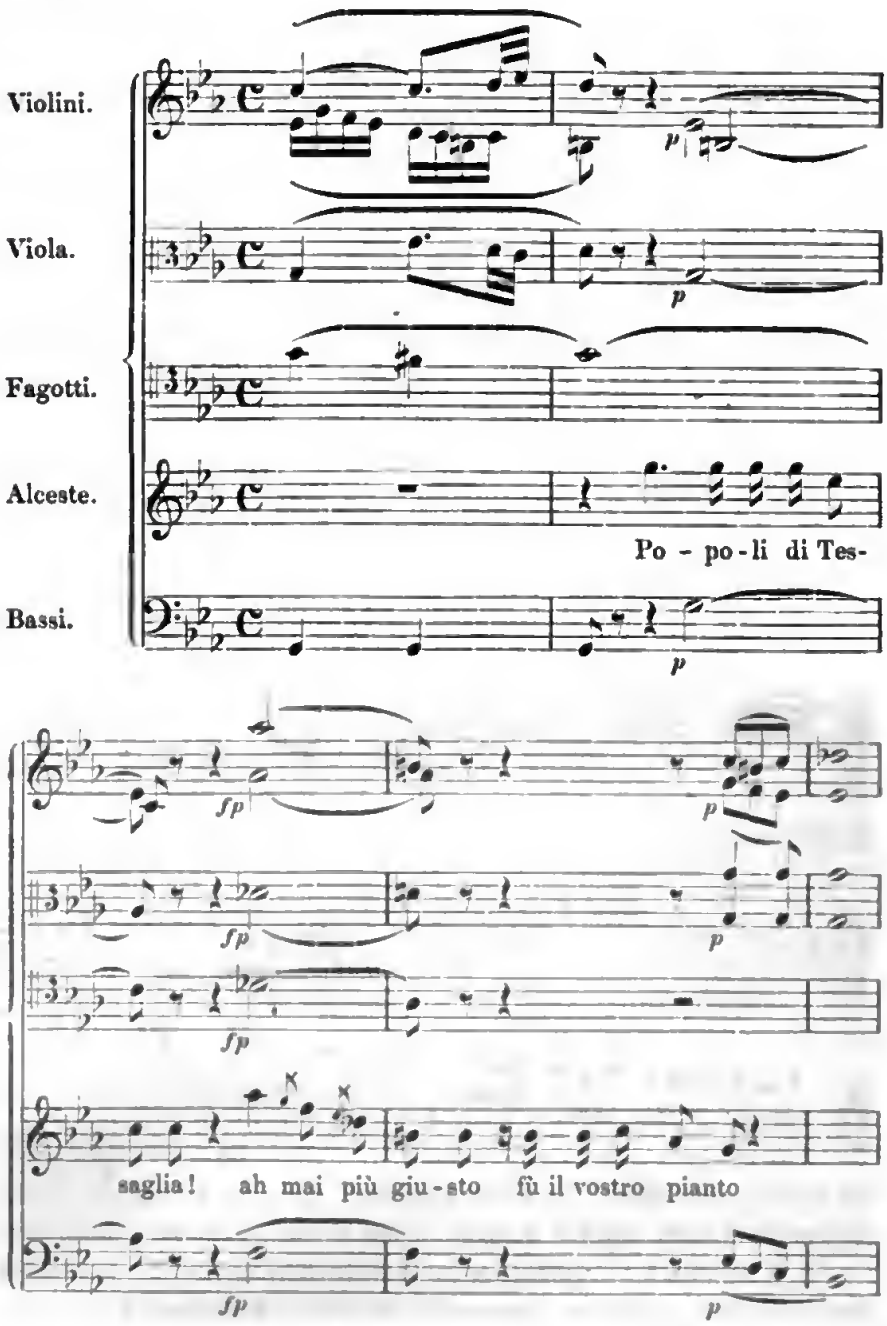
im Andantino, und



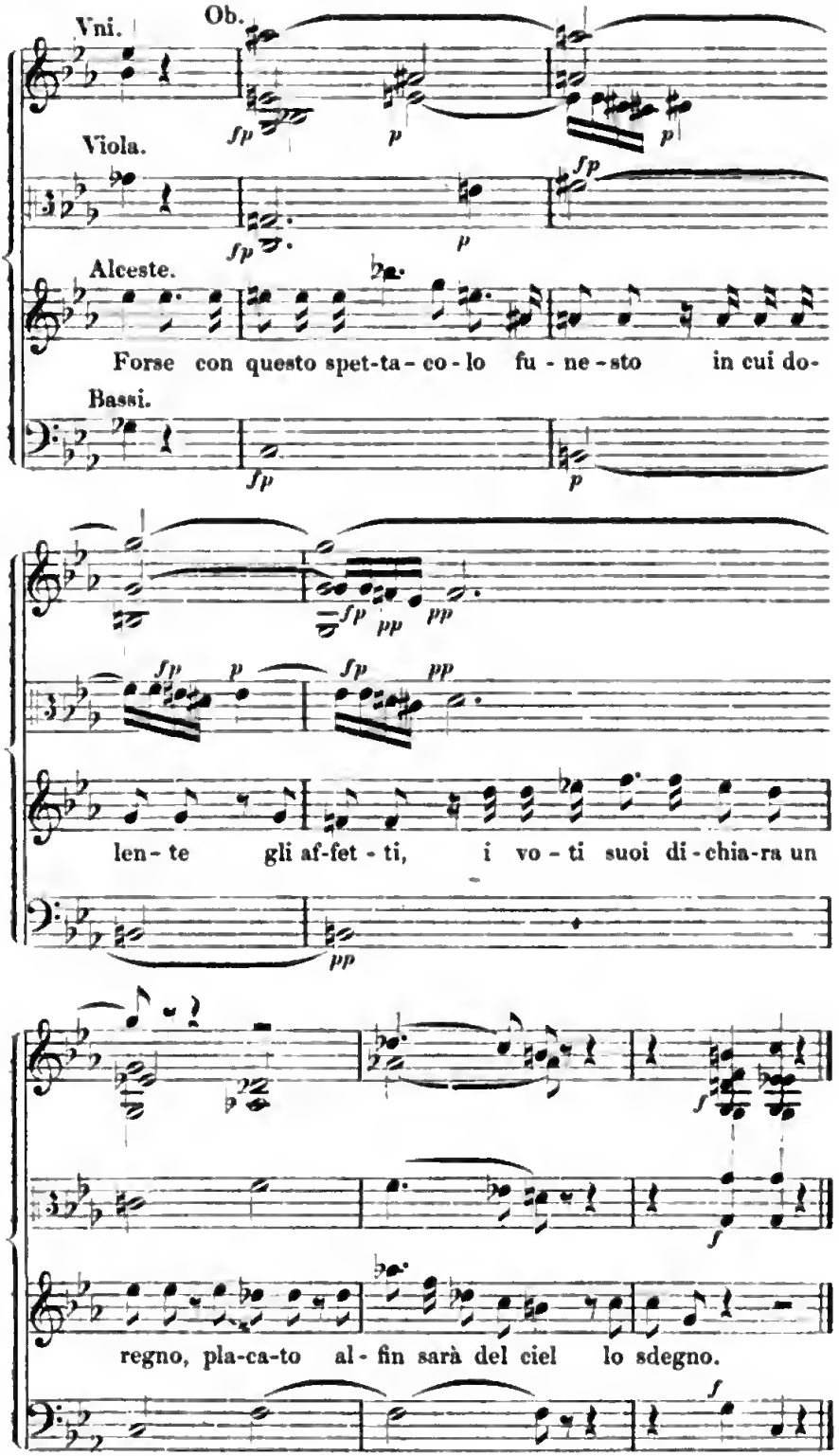
im Allegro beweiſen. Indeſſen beſchränkt ſich die Bedeutung dieſer Compoſition nicht auf den Antheil, welchen die Virtuoſität daran hat.

Das Recitativ, unleugbar der bedeutendſte Abſchnitt, ſteht durch Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks bei edler Schönheit keinem der ausgezeichnetſten Recitative aus Mozarts ſpäterer Zeit nach, und iſt mit überraſchenden harmoniſchen Wendungen, mit denen Mozart ſpä-

ter ſparſamer war, reich ausgeſtattet. So iſt gleich der erſte Eintritt der Singſtimme nach einem längeren pathetiſchen Vorſpiel frappant und ſchön



und nicht minder überraſchend iſt der Schluß des Recitativs


Vni.
Ob.
Viola.
Alceste.
Forse con questo spet-ta-co-lo fu-ne-sto in cui do-
Bassi.
len-te gli af-fet-ti, i vo-ti suoi di-chia-ra un
regno, pla-ca-to al-fin sarà del ciel lo sdegno.

Wollte man das in allen Einzelnheiten ſorgfältig ausgeführte Recitativ mit dem einfachen Seccorecitativ bei Gluck vergleichen, ſo kann kein Zweifel ſein, daß ſowohl in Hinſicht der muſikaliſchen Erfindung überhaupt als der ausgeprägten Charakteriſtik das Mozartſche weit überlegen iſt. Allein man darf nicht außer Acht laſſen, daß wenn Mozart, der Recitativ und Arie als ein ſelbſtändiges Ganze behandelte, recht that, das Einzelne ausführlicher darzuſtellen und ſtärker zu betonen, Gluck dagegen die Situation im Zuſammenhang eines größeren Ganzen aufzufaſſen hatte; weshalb denn ſein einfaches, aber ausdrucksvolles Recitativ dort ganz am rechten Ort iſt. Die Arie ſelbſt hält ſich, was den tiefen Ausdruck des tragiſchen Pathos anlangt, nicht auf gleicher Höhe mit dem Recitativ. Sie beſteht nach der ſpäterhin üblichen Form aus zwei Sätzen, einem Andantino und Allegro, die dem Umfang und Gehalt nach einander ungefähr gleich ſtehen und jeder ſelbſtändig gegliedert und ausgeführt ſind. Die Motive in beiden ſind einfach und ausdrucksvoll — namentlich iſt der mittlere Abſchnitt des Allegro in C moll leidenſchaftlich erregt —, aber in der Ausführung iſt durch die Rückſicht auf die Bravur, welche auch bei den durchaus concertirenden Blasinſtrumenten maaßgebend war, der ſchwere Ernſt der Stimmung zurückgedrängt. Die Behandlung der Singſtimme und der concertirenden Inſtrumente, ſowohl für ſich als in ihrem Verhältniß zu einander, wie des Orcheſters, welches — nur Quartett und Hörner — die Grundlage für die freie Bewegung der Soloſtimmen bildet, iſt meiſterhaft, die Gruppirung klar und durchſichtig. Mit Meiſterſchaft vorgetragen wird die Arie nicht allein eine glänzende, ſondern eine bedeutende Wirkung hervorbringen. Allein durch die vorwiegende Rückſichtnahme auf individuelle Anlage und Virtuoſität mußte das rein aus der Situation zu ſchöpfende dramatiſche Element verkürzt werden, und damit ein ſo angelegtes Kunſtwerk ein harmoniſches Ganze werden könnte, durfte überhaupt der Ton der Leidenſchaft nicht mit voller Kraft angeſchlagen werden. So weit man ſich von Aloyſia Weber als Sängerin eine Vorſtellung aus den von Mozart für ſie geſchriebenen Compoſitionen machen kann, war der überwältigende Ausdruck heftiger und feuriger Leidenſchaft nicht ihre Stärke; ſo wenig es ihrem Vortrag an innigem Gefühl gefehlt haben kann, ſo ſcheint doch eine gewiſſe Mäßigung ihr eigen geweſen zu ſein, welche Mozart als ein Element künſtleriſcher Harmonie aufzufaſſen wußte[8].

8 Ein etwas wunderlicher Muſikenthuſiaſt, Frh. v. Boecklin, ſchreibt von Aloyſia, daß ſie „gleichſam Wunder that mit ihrer feinſten Kehle“ und daß ihre

Diese Arie war der Abschiedsgruß an Aloysia Weber. Eine rührende Erinnerung daran zeigt die von Mozarts Hand geschriebene Singstimme der für Aloysia im Jahr 1788 componirten Arie Ah se in ciel (538 K.). Am Schluß derselben hat sie die Worte geschrieben: nei giorni tuoi felici pensa qualche volta al Popoli di Tessaglia. Der Vater, welcher gewöhnt war, nur auf den Eigennutz der Menschen zu rechnen, hatte schon die Besorgniß geäußert, daß Weber jetzt, wo er Wolfgang nicht mehr nöthig hätte, ihn auch nicht mehr kennen würde. Dies war zwar nicht der Fall, aber bei Aloysia fand er die alte Gesinnung nicht mehr. „Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deßhalb setzte sich Mozart flugs ans Klavier und sang laut: Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will“[9]. Mit dieser Abfertigung mochte er seinem Stolz genügen, aber nicht seinem Herzen; seine Liebe zu ihr war zu wahr und innig, um so rasch zu verfliegen wie die Laune eines Frauenzimmers, dessen wahren Charakter er erst später würdigen lernte. Noch von Wien aus schrieb er über sie dem Vater (16. Mai 1781): „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr; aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! Ich liebte sie aber in der That und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme!“

Am 7. Januar 1779 hatte Mozart der Kurfürstin, von seinem lieben Freunde Cannabich vorgestellt, die ihr dedicirten Sonaten überreicht; sie hatte sich eine starke halbe Stunde mit ihnen sehr gnädig unterhalten. In den nächsten Tagen sah er noch Schweitzers Alceste, welches die Carnevalsoper war, und auf die wiederholte Ermahnung des Vaters reiste er endlich mit einem Salzburger Kaufmann Gschwendner in dessen bequemem Wagen nach Salzburg ab.

Stimme einer Cremoneser Geige ähnlich, ihr Gesang ausdrucksvoller und rührender als der der Mara sei (Beitr. zur Geschichte der Musik S. 18 f.).

9 So erzählt Nissen S. 415 f., der noch berichtet, Mozart sei mit einem rothen Rock — den er auch auf den Porträts aus damaliger Zeit trägt —, nach französischer Sitte wegen der Trauer mit schwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloysia nicht gefallen zu haben scheint.

21.

Hofdienſt in Salzburg.

Im väterlichen Hauſe wurde er mit offenen Armen empfangen; alles war ſorglich für ſeine Aufnahme vorbereitet: „ein bequemer ſchöner Kaſten (Schrank) und das Clavichordin waren in ſein Zimmer geſtellt“, die Köchin Thereſel hatte Kapaunen in Menge gekauft, der Oberſthofmeiſter Graf von Firmian (S. 352) hatte ihm ſchon ſeine Pferde antragen laſſen, auch der Dr. Prexl ſtellte ihm „ſein ſchönes Bräundl“ zur Verfügung — für viele gute Freunde war Mozarts Heimkehr eine Freude und ein Triumph. Wir wiſſen, mit welchen Gefühlen er zurückkam. In ſeinen Hoffnungen auf raſche und glänzende Erfolge betrogen trat er in die alten Verhältniſſe wieder ein, deren Joch ihm nun um ſo drückender werden mußte, als er ſich keine Illuſionen darüber machen konnte, wie ſchwer es halten werde, daſſelbe abzuſchütteln. Seine Mutter hatte er in der Fremde begraben, ſeine warme treue Herzensliebe war getäuſcht: arm zog er wieder ins Vaterhaus ein. Wie mächtig ihn die mannichfachen Erfahrungen des Lebens und die vielſeitigen künſtleriſchen Eindrücke in ſeiner Entwickelung gefördert hatten, empfand er ſelbſt gewiß weniger klar als wir es überſehen, und ſchwerlich fand er darin eine Stärkung und Belebung ſeines Muthes für die Zukunft.

In der erſten Zeit ſeines Salzburger Aufenthalts diente ihm noch der Beſuch des Bäsle zur Aufheiterung und Zerſtreuung; ſie war von München aus dem Vetter auf ſein Zureden für einige Wochen in das Haus ihres Oheims gefolgt. Bei Mozarts treuherziger Hingebung wird manches angenehme Verhältniß wieder angeknüpft worden ſein; allein die weſentlichen Urſachen alles deſſen, was ihm in Salzburg mißfiel, namentlich der Mangel an Bildung und einſichtigem Intereſſe für die Kunſt, beſtanden nach wie vor, und nach längerer Abweſenheit empfand er dieſe Uebelſtände nur um ſo lebhafter. Der Erzbiſchof konnte dadurch, daß ihn die Umſtände und ſeine Umgebung gewiſſermaßen zwangen, Mozart wiederzuberufen, der ihn doch durch das freiwillige Aufgeben ſeiner Stellung tief gekränkt hatte, unmöglich günſtig geſtimmt ſein, und das unwillige Zaudern Mozarts auf ſeiner Rückreiſe trug ſicher nicht dazu bei, ihn zu verſöhnen. Wir werden ſehen,

welcher Behandlung Mozart bei ihm ausgesetzt war. Das Publicum war auch von der Art, daß er später seinem Vater schreibt (26. Mai 1781): „Wenn ich [in Salzburg] spiele oder von meiner Composition was aufgeführt wird, so ists als wenn lauter Tische und Sessel die Zuhörer wären". Weil er dort keine passende Unterhaltung, keine Aufmunterung gefunden, gesteht er, daß es ihm, obgleich er gewiß nicht den Müssiggang, sondern die Arbeit liebe, Mühe gekostet habe zu arbeiten, daß er sich oftmals fast nicht dazu habe entschließen können; — „warum? weil mein Gemüth nicht vergnügt war". Daher meint er auch (8. April 1781): „Wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettlort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust!"

Nach solchen Aeußerungen möchte man annehmen, Mozart habe während dieser Jahre mit Componiren nachgelassen; allein ein Ueberblick über seine uns bekannten Arbeiten genügt, um hierüber zu beruhigen.

Die Richtung seiner Thätigkeit schließt sich natürlich im Wesentlichen der früher betrachteten an; seine amtliche Stellung als Concertmeister und als Hof- und Domorganist — denn als solcher wird er nun im Salzburgischen Hofkalender aufgeführt — gab ihm Veranlassung zu Instrumental- und Kirchenmusik, der maaßgebende Geschmack und die beschränkten Mittel waren dieselben wie früher.

Die erste Instrumentalcomposition in G dur (318 K.) vom 26. April 1779 scheint auf ganz besondere Veranlassung geschrieben zu sein. Das Orchester ist stark besetzt (außer dem Quartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 4 Hörner in G und D, 2 Trompeten in C) und zu Effecten benutzt, welche in Salzburg sehr überraschen mußten. Sie hat die damals für die Concert-Symphonie nicht mehr übliche Form der Ouverture in drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro spiritoso C, in welchem neben dem gleich anfangs auftretenden Hauptmotiv von energischem Charakter, das in verschiedener Art mehrfach wiederkehrt, zwei selbständige, ruhigere Motive nach einander eingeführt sind; Andante $^3/_8$, sanft und weich, etwas länger als sonst meist diese Mittelsätze sind, aber einfach ohne thematische Verarbeitung, welches unmittelbar in das erste Allegro zurückführt, das aber verkürzt (es tritt nur das erste der beiden Nebenmotive wieder auf) und auch in der Bearbeitung modificirt ist. Ihr individuell-dramatischer Charakter, der sich z. B. im Anfang wie im Schluß sehr bestimmt ausdrückt, läßt vermuthen, daß sie als Einleitung zu einem Drama geschrieben sei. Wir

werden sehen, daß es an Veranlassungen zu solchen Arbeiten damals nicht fehlte.

Ferner fallen in diese Zeit zwei Symphonien, in der gewöhnlichen Weise in drei Sätzen geschrieben[1]. Die frühere in B dur (319 K., Part. 11) aus dem Sommer (9. Juli) 1779 ist offenbar in einer Stunde geschrieben, wo „sein Gemüth vergnügt war"; — sie ist ein echtes Kind Mozartscher Laune, lebhaft, heiter, voller Empfindung und Grazie. Die zweite, ein Jahr spätere (29. Aug. 1780) in C dur (338 K., Part. 10) hat nicht nur in ihrer ganzen Anlage einen größeren Zuschnitt, sondern auch einen ernsteren Charakter. Besonders spricht sich dieser im ersten Satz aus, der durch eine auffallende Neigung, in die Molltonarten auszuweichen, dem Ausdruck der Kraft und Entschlossenheit eine eigenthümliche Beimischung nicht sowohl von Wehmuth, als vielmehr von Trotz giebt. Dem hier angeschlagenen Grundton entsprechend hält das einfache und innige Andante di molto bei großer Zartheit eine gefaßte ruhige Gemüthsstimmung fest. Sehr wirksam ist auch der Gegensatz der Instrumentation; der erste Satz ist stark und glänzend instrumentirt, im zweiten sind nur Saiteninstrumente (mit verdoppelter Bratsche) angewendet. Auch die Lebhaftigkeit des letzten Satzes ist vorwiegend kräftig, durch die Behandlung des Orchesters zum Theil rauschend.

Auch eine Serenate in D dur (320 K.) ist aus dem Jahr 1779 (3. Aug.) erhalten, wahrscheinlich für eine bestimmte Festlichkeit componirt und — abgesehen davon, daß kein Marsch dabei ist — ganz in der Weise der früher charakterisirten Serenaten (S. 306 ff.) gearbeitet[2]. Ein kurzes Adagio dient als Einleitung zu einem Allegro von glänzendem, festlichem Charakter, das ganz in der Weise eines ersten Symphoniesatzes gegliedert und lang ausgeführt ist, auf welches ein Menuett folgt. Dann ist ein, auch durch die Ueberschrift als solches bezeichnetes, Concertante eingelegt, welches hier aus zwei Sätzen besteht, einem

1 Der Menuett in der Symphonie war damals in Salzburg nicht beliebt. Zu der Symphonie in B dur ist der Menuett von Mozart später — nach der Handschrift zu urtheilen erst in Wien für eine dortige Aufführung — componirt und auf einem besonderen Blatt beigelegt; zu der anderen in C dur hat er einen Menuett angefangen, aber nur den ersten Theil vollendet und in der Partitur durchgestrichen. Das Bestreben die Symphonie nicht zu lang werden zu lassen, das man darin wohl erkennen kann, zeigt sich auch dadurch, daß im ersten Satz der erste Theil, obwohl er vollständig abgeschlossen ist, nicht wiederholt wird.

2 Der erste Satz (Adagio, Allegro con spirito), das Andantino und das Finale sind als selbständige Symphonie nicht ganz correct gedruckt (Breitkopf & Härtel 7).

Andante grazioso $^3/_4$ und einem Rondo Allegro ma non troppo $^2/_4$, beide in G dur[3]. Während aber in früherer Zeit, wo Mozart noch als Violinſpieler auftrat, eine Sologeige in dieſen Sätzen die Hauptrolle ſpielt, ſind es hier die Blasinſtrumente, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotts, welche concertiren; die Saiteninſtrumente mit den Hörnern bilden weſentlich nur die Begleitung. Dieſe beiden Stücke ſind mit großer Sorgfalt und Sauberkeit gearbeitet, und ebenſo klar und durchſichtig in der Ausführung als zart und anmuthig in der Stimmung; das Rondo iſt im Ganzen etwas leichter gehalten als der erſte Satz. Von eigentlicher Bravur iſt übrigens hier nichts zu finden, die Coloratur beſchränkt ſich auf mäßige Verzierungen der Melodie. Es ſind Soloinſtrumente, inſofern ſie durchgängig die Hauptſtimme führen, concertirende, inſofern ſie in mannichfach wechſelnder Zuſammenſtellung mit einander wetteifern, es iſt ein heiteres, mitunter faſt neckiſches Spiel, das ſie unter ſich treiben. Einen ſtarken Gegenſatz bildet gegen die beiden Sätze der Concertante das nun folgende Andantino. Aeußerlich ſchon dadurch, daß die Saiteninſtrumente hier als die eigentlichen Träger der muſikaliſchen Darſtellung in den Vordergrund treten, während die ſehr ſparſam gebrauchten Blasinſtrumente nur einzelne ſcharfe Accente wirkſam hervorheben. Aber auch im Gegenſatz gegen die heitere, leichte Stimmung, welche jene Sätze wahrhaft lichthell macht, ſpricht ſich hier ein wehmüthiger Ernſt aus, der nicht mehr von einem gegenwärtigen Schmerz leidenſchaftlich aufgeregt iſt, ſondern in dem Gefühl eines durchgekämpften Leidens innere Ruhe gewinnt. Nach einem weniger bemerkenswerthen Menuett[4] ſchließt dann die Serenate mit einem langen, ausgeführten Preſto ab, einem bedeutenden Satz voll Leben und Kraft, in welchem der Hauptnachdruck auf der contrapunktiſchen Durchführung des Hauptthema's im Mittelſatz liegt, die nicht allein gewandt und tüchtig, ſondern lebendig und eigenthümlich iſt.

Unverkennbar zeigen die Melodien und Motive dieſer Werke eine gereiftere Erfindungskraft, mehr muſikaliſche Subſtanz, wie man ſagen möchte, und mehr Adel und Feinheit in der Faſſung. Ein formeller Fortſchritt verräth ſich namentlich in der größeren Freiheit, mit welcher

3 Dieſe beiden Stücke beſaß Andrè auch in einer beſonderen Abſchrift, von Mozart Sinfonia concertante überſchrieben, alſo zu beſonderer Aufführung beſtimmt, wie es in einem Concert in Wien geſchah (20. März 1783).

4 Nach der üblichen Weiſe dem Trio des Menuetts durch ungewöhnliche Inſtrumentation einen Reiz zu geben (S. 306), iſt hier im erſten Trio dem Flautino, im zweiten ſogar dem Poſthorn ein Solo gegeben. In Mozarts Originalpartitur iſt die Stimme des Flautino leer gelaſſen; ſollte der Bläſer improviſiren?

das contrapunktiſche Element, das in den Geſangscompoſitionen ſchon früher völlig entwickelt erſcheint, ſich auch hier geltend macht. Dies tritt am augenfälligſten in den Partien hervor, wo es auf eigentliche thematiſche Verarbeitung abgeſehen iſt, die nun freier und reicher durchgeführt werden, aber auch in manchen Motiven, die ihre Bedeutung erſt durch die contrapunktiſche Behandlung erhalten. Hier iſt vor allem der ſichere Tact anzuerkennen, mit welchem Mozart die Grenze innehält, an welcher das Intereſſe für contrapunktiſche Combinationen, denen ein Motiv unterworfen werden kann, anfängt ein weſentlich techniſches zu werden und den Charakter des rein künſtleriſchen verliert. Ebenſo ſicher hat ihn ſeine Natur vor dem Mißgriff bewahrt, der contrapunktiſchen Behandlungsweiſe einen abſoluten Werth beizulegen, und das rationale Element, welches in demſelben liegt, einſeitig vor dem der ſinnlichen Schönheit zu begünſtigen. Er wendet dieſe Formen nur ſo weit an, daß ſie die Aufmerkſamkeit anſpannen, das Intereſſe vertiefen, ohne zu ermüden, ohne etwas dem urſprünglichen Weſen des Kunſtwerks Fremdes in daſſelbe hineinzutragen, oder der ſchönen Form zu vergeben; Mozart vergißt nie, daß Muſik klingen ſoll. Daher läßt ein empfänglicher aber ungebildeter Hörer kunſtvoll und ſelbſt künſtlich gearbeitete Stellen behaglich auf ſich wirken, ohne die Schwierigkeiten zu ahnen, welche er genießt. Der Einfluß der contrapunktiſchen Methode aber reicht viel weiter als auf die Anwendung beſtimmter, ſchulmäßiger Formen, wie ja ein ſtreng disponirter und wohl durchdachter Vortrag auch nicht regelmäßig in den Formen des Syllogismus fortſchreitet. Ihr Princip der freien Bewegung der einzelnen Glieder eines Ganzen durchdringt die kleinſten Theile, und nirgends bewährt ſich das Zuſammenwirken des ſchöpferiſchen Vermögens und der künſtleriſchen Durchbildung in gleichem Grade wie in der Geſtaltung der einzelnen Elemente, die das Ganze bilden, zur individuellen Selbſtändigkeit. Bewundert man Mozarts Kunſt, einen Plan zu entwerfen, die Hauptpartien überſichtlich zu disponiren, Licht und Schatten gehörig zu vertheilen, ſo iſt er wahrhaft unerſchöpflich darin, eine Fülle von kleinen Zügen rings umher zu verſtreuen, welche die Charakteriſtik nuanciren und den einzelnen Stimmen ihre beſondere Thätigkeit, gewiſſermaßen eine berechtigte Exiſtenz gewähren. Dieſer Reichthum, welchem immer über das Nothwendige hinaus noch etwas zu Gebote zu ſtehen ſcheint, während doch alle Einzelheiten, die nur als zufällige Aeußerungen individueller Lebenskraft erſcheinen, in Wahrheit durch das Ganze nothwendig bedingt ſind, iſt das Vorrecht echt künſt-

leriſcher Schöpferkraft. Er nähert ſie der ewigen Natur, welche in der ſcheinbaren Verſchwendung des Ueberfluſſes dem tiefer Blickenden die weiſeſte Sparſamkeit oder vielmehr die ungetrübte Harmonie eines großen Ganzen enthüllt. Alles Detail in einem wahren Kunſtwerk wirkt nur darauf hin, in jedem Moment das unmittelbare, ſtets bewegte Leben künſtleriſch darzuſtellen. So ruft eine Statue des Phidias in dem Beſchauer den Eindruck der lebendigen Natur hervor, weil ſie nicht bloß in allgemeinen Zügen ein Bild der leiblichen Geſtalt des Menſchen ihm vor Augen ſtellt, ſondern eine Geſammtheit der in jedem Moment des körperlichen Lebens thätigen Muskelbewegungen, ſoweit ſie das mit künſtleriſchem Blick erfaßte Geſetz der Bewegung zur ſinnlichen Anſchauung zu bringen geeignet ſind. Wie die einzelnen Kräfte und Impulſe in der Natur, je weiter man eindringt, um ſo einfacher und geringer erſcheinen, ſo iſt es auch in der Kunſt. Gar manche einzelne Motive können für ſich betrachtet geringfügig erſcheinen, mehr gefunden als erfunden; es fragt ſich aber, ob ſie im Ganzen an ihrem Platz das wirken, was ſie wirken ſollen. Wenn ein Kunſtwerk als Ganzes eine künſtleriſche Wirkung macht, welche man ſich aus den Einzelheiten, weil ſie an ſich wenig bedeutend erſcheinen, nicht meint erklären zu können, ſo darf man dies als den ſicherſten Beweis anſehen, daß der Künſtler aus dem Ganzen ſchuf.

Auch die genauere Kenntniß und freiere Verwendung der äußeren Mittel darf daneben nicht gering angeſchlagen werden. Der Aufenthalt in Mannheim hatte ihm von den Leiſtungen eines guten Orcheſters, ſowohl was die Klangwirkung als den Vortrag anlangt, ganz neue Vorſtellungen gegeben. Die Wirkung iſt auch in dieſen Compoſitionen unverkennbar, obgleich die Salzburger Verhältniſſe und Bräuche ihn in der Anwendung der Mittel ſehr beſchränkten. Wenn aus dieſem Grunde die Inſtrumentalcombinationen keinen erheblichen Fortſchritt gegen früher wahrnehmen laſſen, ſo iſt dieſer in der Verwendung der dort gebotenen Kräfte um ſo ſichtbarer. Es iſt merkwürdig, wie bei der im Ganzen unveränderten Beſetzung der Klang des Orcheſters ſo viel voller und reicher geworden iſt, was die Folge einer ſorgfältigeren Berückſichtigung der beſonderen Natur eines jeden Inſtruments iſt. Am auffälligſten wird dies in der Behandlung der Blasinſtrumente. So iſt die ſelbſtändige Anwendung des Fagotts jetzt durchaus vorherrſchend, während es ſonſt weſentlich nur den Baß verſtärkte; ebenſo iſt die Behandlung der Hörner, namentlich durch die ausgedehnte Benutzung gehaltener Töne, ſehr fortgeſchritten. Dies gilt ferner auch von der Com-

bination der Blasinstrumente zu einem Chor, theils den Saiteninstrumenten gegenüber, theils mit ihnen vereinigt. So wirksam aber wie die Blasinstrumente zusammengestellt werden, finden wir sie auch einzeln mit großer Feinheit der Nuancirung angewendet. Diese sorgfältigere Ausbildung der Blasinstrumente mußte nothwendig auf die der Saiteninstrumente zurückwirken; ihnen werden ebenfalls höhere Leistungen zugemuthet.

Auch in Hinsicht auf den Vortrag des Orchesters hatte er in Mannheim Erfahrungen gemacht, die nicht ungenutzt blieben. Die außerordentliche Wirkung des Crescendo auf ihn ist unverkennbar, denn beinahe in jedem Satze finden sich Stellen, die auf ein eigentliches, langathmiges Crescendo gebauet sind. Ebenso wird der Contrast zwischen piano und forte ausgebeutet. Früher war eine gewisse regelmäßige Abwechslung des forte und piano bei längeren Stellen üblich, während nun eine scharf nuancirte Schattirung oft in raschem Wechsel durchgeführt, auch fortissimo und pianissimo nicht vergessen wird. Indessen sind dies ja nur die äußeren Symptome einer höheren geistigen Auffassung, welche auch den Ausführenden zugemuthet wurde, die daher bei einem Künstler, der nicht einseitig auf äußere Effecte ausging, voraussetzen läßt, daß er selbst größere Ansprüche an den inneren Gehalt, an die künstlerische Bedeutung seiner Compositionen machte, und von diesem Standpunkt aus gewinnen die Fortschritte, welche wir bei Mozart in der Handhabung der künstlerischen Mittel gewahren, ihren eigentlichen Werth.

Man kann denken, daß Mozart zu thun hatte, dem altgewohnten Treiben der Salzburger Kapelle gegenüber die neuen Anforderungen an eine ganz andere Vortragsweise durchzusetzen. Die Lebhaftigkeit, mit welcher er das etwas eingerostete Leipziger Orchester in Bewegung zu bringen verstand, machte dort großen Eindruck; wie mag er als junger Mann seinen Salzburgern gegenüber aufgetreten sein. Das Bäsle pflegte sich später über die excentrische Lebendigkeit Mozarts beim Dirigiren aufzuhalten, es läßt sich begreifen, daß sie damals in Salzburg eigenthümliche Orchesterscenen erlebt hat.

Als Virtuos ließ sich Mozart auf der Violine nicht mehr hören und wir finden daher auch keine Compositionen für die Violine aus dieser Zeit. Nach seiner obigen Aeußerung über das Salzburger Publicum scheint er sich nicht eben dazu gedrängt zu haben, vor demselben als Klavierspieler aufzutreten. Dem Wunsch, mit seiner Schwester zusammen zu spielen, verdankt wohl das Concert für 2 Klaviere

mit Orchesterbegleitung in Es dur (365 K., Part. 17) seine Entstehung[5]. Der Anlage und Behandlung nach ist es im Allgemeinen dem früheren Tripelconcert (S. 331) ähnlich. Ein contrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der beiden Instrumente ist auch hier nicht beabsichtigt; beide Spieler wetteifern im Vortrag der Melodien und Passagen bald zugleich, bald nach einander, oft im raschen Wechsel sich ablösend und einander gleichsam ins Wort fallend, bald in schlichter Wiederholung, bald mit Variationen, fortwährend mit einander, ohne daß der eine vor dem andern eigentlich bevorzugt würde. Die technischen Aufgaben sind hier eher etwas schwieriger, es kommen z. B. einzelne, obwohl noch sehr bescheidene, Octaven und Terzengänge vor; in den Passagen zeigt sich mehr Mannichfaltigkeit und Eleganz. Das Orchester ist einfach und discret, aber sehr fein behandelt, namentlich sind die Blasinstrumente in gehaltenen Accorden wirksam als Grundlage für die Passagen der Klaviere angewendet; die Effecte des Crescendo und überhaupt einer feineren Nuancirung sind auch hier nicht vergessen. Uebrigens ist das Concert ein wohl gegliedertes Ganze, durchaus klar und wohlklingend, sauber ausgeführt, der Ausdruck einer heiteren und freien Stimmung, die besonders im letzten Satz mit frischem Humor sich behaglich und anziehend ausspricht.

Als Organist hatte Mozart auch die Obliegenheit, an Festtagen die Orgel zu spielen, was sich in der Regel auf die Begleitung zum Gesange und die an bestimmten Stellen üblichen Zwischenspiele beschränkte, die ihm eine Veranlassung zu freiem Phantasiren darbot, woran er große Freude fand. Indessen rühren auch aus dieser Zeit einige Sonaten für Orgel mit Instrumentalbegleitung (328. 329. 336 K.) her, ganz in der Weise der oben (S. 291 f.) besprochnen Sonaten gehalten, Compositionen nach Art des ersten Satzes einer freien Sonate, ohne eine Spur von kirchlicher Strenge, weder in der technischen Bearbeitung, die ganz leicht, noch in der Stimmung, die glänzend und heiter ist. Als obligates Instrument tritt die Orgel nur in

5 Worauf André's bestimmte Angabe (handschr. Verz.), es sei 1780 componirt, sich gründet, weiß ich nicht, aber sie scheint mir ganz richtig. Mozart erbittet sich in Wien (27. Juni 1781) „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier", berichtet auch später, daß er in einer Akademie mit Frl. Auernhammer das Concert a due gespielt habe (24. Nov. 1781). Damit stimmt es auch, daß zu der ursprünglichen Begleitung auf einem Beiblatt später 2 Clarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind. Das zweite Concert, welches dort erwähnt wird, ist ohne Zweifel das ursprünglich für drei Klaviere geschriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (S. 331).

einer dieſer Sonaten (329 K.), welche auch die am meiſten ausgeführte iſt, hervor, jedoch in ſehr mäßiger Weiſe und ohne eigentliches Paſſagenwerk.

Von größeren Kirchencompoſitionen fallen in dieſe Jahre zwei Meſſen in C dur, von denen die erſtere (317 K.), wohl eines der bekannteſten Werke Mozarts in dieſem Fach, das Datum des 23. März 1779 trägt, die zweite (337 K.) im März 1780 componirt iſt[6]. Sie ſind ganz nach dem vorſchriftsmäßigen Zuſchnitt, nicht zu lang, nicht zu ernſt, ohne doch auffällig leicht zu werden, in keiner Hinſicht ſchwer und bedeutend, vielmehr durchaus bequem, und ſchließen ſich ihrem Gehalt und der techniſchen Behandlung nach ganz den früheren, bereits näher charakteriſirten (S. 267 ff.) an. Die leichte Erfindung, die nie verlegen iſt etwas Angemeſſenes zu ſagen, das Organiſationstalent, welches immer ein wohl zuſammenhängendes, klar überſichtliches Ganze herſtellt, die Sicherheit der Technik, welche das Intereſſe am Einzelnen zu unterhalten weiß, vor Allem die unerſchöpfliche Gabe des Wohllauts und Ebenmaaßes verleugnen ſich auch hier nicht und ſind Urſache, daß auch unter ſo beſchränkenden Verhältniſſen doch noch etwas Ganzes und Geſundes zu Stande kommt. Allein nirgends erkennt man mehr, wie die Feſſel des äußeren Gebotes den Aufſchwung der inneren Kraft hemmt, und die Regungen des eigenthümlichen Gefühls treten hier faſt noch weniger hervor, als in früheren Werken der Art. Mozart zeigt ſich wie in der Hofuniform, in der er zwar auch mit Anſtand ſich zu bewegen verſteht, die aber den eigentlichen Menſchen mehr verkleidet als bekleidet. Recht auffällig kommt dieſer Einfluß des Conventionellen in der Inſtrumentation zum Vorſchein, die ſich im Ganzen wenig von der früher üblichen unterſcheidet: es durfte eben nicht viel anders klingen. Mitunter zeichnen ſich einzelne Sätze auch in dieſer Hinſicht aus, z. B. das Et incarnatus und Crucifixus der erſteren Meſſe durch eine ausdrucksvolle Geigenfigur, in der zweiten das Crucifixus und Resurrexit durch die Behandlung der Blasinſtrumente, das Agnus Dei durch die mit einem Soloſopran concertirenden Orgel, Oboe und Fagott, welche an Mannheim erinnern. Allein dies ſind Einzelheiten, im Ganzen iſt die Klangfarbe des Orcheſters die alte, die rauſchenden Violinfiguren herrſchen vor, die Poſaunen blaſen im Forte regelmäßig mit den Singſtimmen u. ähnl. Auch in anderer Beziehung fehlt es

6 Vom Credo iſt bis zum et in spiritum eine ſpäter zurückgelegte Compoſition dabei, in $^3_4$, mit der bedenklichen Ueberſchrift Tempo di ciacconna.

natürlich nicht an eigenthümlichen Wendungen, ſelbſt nicht an überraſchend ſchönen Stellen, wohin z. B. der ungemein ſchön verklingende Schluß der zweiten Meſſe gehört, in welcher das Benedictus ſogar gegen die Gewohnheit ein ernſter Chorſatz in ſtreng contrapunktiſcher Form iſt. Indeſſen ſind auch dies nur einzelne Spuren eines hohen Genius, die um ſo lebhafter bedauern laſſen, daß nicht das Ganze von gleichem Geiſt eingegeben und beſeelt iſt.

In dieſe Zeit gehört der Handſchrift nach auch ein von Mozart nur ſkizzirtes und nicht ganz erhaltenes Kyrie (323 K.), das von Stadler vollendet als Regina coeli gedruckt iſt. Charakteriſtiſch iſt daſſelbe durch eine rauſchende Sextolenfigur, welche in einer unausgeſetzten Bewegung unter die Saiteninſtrumente vertheilt iſt. Die Singſtimmen gehen daneben in ſelbſtändiger Führung ihren eigenen geſchloſſenen Gang. Unter anderen unvollendet gebliebenen Entwürfen Mozarts im Archiv des Mozarteums in Salzburg, die der Handſchrift und der Inſtrumentation nach, wie aus anderen Gründen dieſer Zeit angehören, iſt beſonders bemerkenswerth der Anfang einer Meſſe mit obligater Orgel (Anh. 13 K.), und der Anfang (zwei Blätter) eines Kyrie (Anh. 16 K.), welches ſo ſtreng contrapunktiſch gearbeitet iſt, daß dieſe Meſſe, wenn ſie vollendet wäre, wohl zu den ausgearbeitetſten gehören würde. Aber dergleichen Compoſitionen auszuführen fehlte es ihm damals in Salzburg an Antrieb und Förderung.

Sowie in früherer Zeit den Meſſen ſich Litaneien anſchließen, ſo ſind aus dem Jahr 1779 und 1780 zwei Vespern von Mozart bekannt (321. 339 K.), welche durch Umfang und Gehalt den Meſſen nicht bloß gleich, ſondern in mancher Hinſicht höher ſtehen.

Denjenigen Theil der Vespern, an welchem die Figuralmuſik ſich betheiligt, bilden fünf Pſalmen und der Lobgeſang der Maria; jedes Stück wird mit dem Gloria patri u. ſ. w. abgeſchloſſen und bildet ein Ganzes für ſich (Beil. VI, 3). Während in der Litanei ein durch Umfang und Haltung des Textes ſtark hervorgehobenes Hauptſtück durch zwei ebenfalls eigenthümlich charakteriſirte Sätze, das Kyrie und Agnus, eingerahmt wird, zerfallen die Vespern in ſechs äußerlich getrennte Sätze, welche in der künſtleriſchen Behandlung kein in ſich zuſammenhängendes Ganze bilden. Die Verſchiedenheit der Tonarten der einzelnen Stücke iſt daher auffallender als es ſonſt bei zuſammengehörigen Sätzen der Fall zu ſein pflegt[7]. Man wechſelte deshalb auch mit den einzelnen Pſalmen und

7 In der erſten Vesper iſt das Dixit und Magnificat in C dur, Confitebor

ſtellte je nach Gutdünken verſchiedene Compoſitionen derſelben, auch von verſchiedenen Meiſtern, zuſammen. Dixit und Magnificat, als die beiden Eckpfeiler, galten für die Hauptſtücke; daher wurden dieſe am häufigſten neu componirt und zwiſchen ihnen dann andere eingelegt. Da am Schluß jedes Satzes dieſelben Worte der Doxologie (Gloria patri) wiederkehren, ſo hätte man wohl auf den Gedanken kommen können, ſie auch in derſelben muſikaliſchen Darſtellung zu wiederholen und durch dieſe Art von Refrain eine Beziehung der einzelnen Sätze zu einander herzuſtellen. Allein man hat ſie vielmehr ganz eng mit dem Text in Verbindung geſetzt, dem ſie angeſchloſſen ſind, um die Anwendung dieſer allgemeinen Formel auf den einzelnen Fall als eine durch deſſen beſondere Natur bedingte zu charakteriſiren. Meiſtens wird daher ein Hauptmotiv des betreffenden Stücks der Doxologie angepaßt, und es iſt zum Erſtaunen, wie verſchiedenartig und doch angemeſſen und ausdrucksvoll dieſe Worte muſikaliſch ausgedrückt werden.

Für die Auffaſſung im Ganzen wie für die unterſcheidende Darſtellung im Einzelnen hat ſich eine beſtimmte Gewohnheit gebildet, welche auch bei Mozart ſich wirkſam erweiſt. Im Allgemeinen wird man die Auffaſſung und Behandlung von der der Litaneien (S. 273 ff.) nicht weſentlich verſchieden erwarten; das Beſtreben, mit den Anforderungen des Gottesdienſtes auch dem Verlangen nach künſtleriſchem Genuß, und zwar in dem keineswegs vorherrſchend ernſten Sinn jener Zeit zu genügen, tritt auch hier unverkennbar vor. Doch beobachten die Vespern Ernſt und Würde kirchlicher Muſik ſtrenger als die Litaneien. Ein entſchiedenes Anlehnen an die Oper zeigt ſich hier nirgends, der Bravur ſind nur ausnahmsweiſe geringe Conceſſionen gemacht, das Orcheſter iſt in der Einfachheit des altgewohnten Kirchenorcheſters gehalten[8], und ſelbſt dem Anmuthigen und Gefälligen iſt nur ein beſchränkter Spielraum gegönnt. Indeſſen ſteht auch der Ausdruck des Ernſtes und der Würde unter dem Einfluß jener Zeit, welche von der

---

in E moll, Beatus vir in B dur, Laudate pueri in F dur, Laudate dominum in As dur; in der zweiten Dixit und Magnificat ebenfalls in C dur, Confitebor in Es dur, Beatus vir in G dur, Laudate pueri in D moll, Laudate dominum in F dur.

8 Außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) dienen zwei Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (dieſe nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blaſenden Poſaunen zur Begleitung. Die Bratſchen gehen regelmäßig mit dem Baß; dagegen iſt — was früher äußerſt ſelten vorkommt — das Violoncello öfters vom Contrabaß getrennt. Einmal iſt auch ein ſehr einfaches Soloſagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

kirchlichen Kunst nicht die unbedingte Versenkung des innersten Menschen in das Heilige und Göttliche verlangte, sondern sich mit einer anständigen Beobachtung der Formen äußerlicher Verehrung genügen ließ. Es war also der Künstler, welchen ein Bedürfniß tieferer gemüthlicher Befriedigung und sein künstlerisches Gefühl, bedeutende Formen nicht ohne inneren Gehalt zu verwenden, bestimmte, die Aufgabe ernster zu fassen. In diesem Sinne darf man diese Vespern dem bei Weitem größten Theile nach zu den bedeutenden Werken Mozarts zählen.

Was die musikalische Gestaltung im Einzelnen betrifft, so war durch das Bedürfniß des Cultus durchgängig eine knappe Behandlung bedingt; die Textesworte mußten ungefähr so wie in der kurzen Messe gerade durch componirt werden. Eine breite Ausführung einzelner für den musikalischen Ausdruck geeigneter Stellen war nicht gestattet, ein nach dramatischer Charakteristik strebendes Ausmalen gewisser Momente lag nicht im Sinne damaliger Kunstübung. Jeder einzelne Psalm bildet im Wesentlichen einen, in sich zusammenhängenden, fest gegliederten Satz. Es kam dabei nicht darauf an, in einer fortlaufenden musikalischen Darstellung den einzelnen Worten des Textes zu folgen, jeder Besonderheit ihren eigenen neuen Ausdruck zu geben, sondern für die bezeichnenden Momente des Textes charakteristische Motive zu erfinden, geeignet zu weiterer Ausbildung, und in ihrer individuellen Verschiedenheit aus einer gemeinsamen Grundauffassung des Ganzen hervorgegangen, um diese Elemente zu einem wohl gegliederten Kunstwerk zu organisiren. Klare Anordnung des Ganzen nach einfachen Gesetzen und reiche Ausführung im Detail vereinigen sich auch hier, und bei genauerem Eingehen gewahrt man, wie das, was nur als ein Erforderniß der einmal gewählten musikalischen Form erscheint und befriedigt, in der Regel ebenso wesentlich dem charakteristischen Ausdruck des Gedankens dient und im innersten Grunde auf der geistigen Auffassung beruht. Dieses Zusammentreffen der Erfüllung verschiedenartiger Bedingungen in einem Punkt, welches bei vollständigem Gelingen dem oberflächlichen Beobachter als ein glücklicher Zufall erscheint, ist das echte Siegel der künstlerischen Leistung. Die Aufgabe ist durch die Beschaffenheit der Textworte nicht leicht gemacht, da die Psalmen weder in der äußeren Form der musikalischen Gestaltung eine bequeme Handhabe bieten, noch durch den Ausdruck im Allgemeinen die musikalische Production bestimmt anregen. Der Componist muß daher in nicht gewöhnlichem Grade selbstthätig sein, und es wird dadurch begreiflich,

wenn er die Geſetze und Formen ſeiner Kunſt mit einer gewiſſen Schärfe handhabt, und ihnen, ſoweit es ohne ſchädlichen Zwang geſchehen kann, die Faſſung des wörtlichen Ausdrucks hie und da unterwirft.

Um in dieſe Reihe einander verwandter Muſikſtücke Abwechslung zu bringen hatte ſich eine Norm gebildet, nach welcher die einzelnen in verſchiedener Weiſe behandelt wurden. Sie ging nicht gerade mit Nothwendigkeit aus der Beſchaffenheit der Texte hervor, das Beſtreben verſchiedenen Richtungen der Kunſtübung und des Geſchmacks zu genügen, hat auch, wie auch bei den Litaneien, darauf Einfluß geübt.

Die beiden Veſpern ſind der Haltung und Arbeit nach einander ſehr ähnlich. Verſchiedene Stücke ſind in beiden mit größerer Vorliebe behandelt, im Ganzen dürfte man kaum eine beſtimmt über die andere ſetzen, doch iſt vielleicht die frühere etwas ernſthafter.

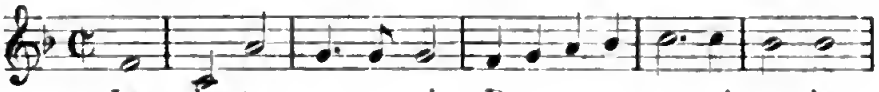
Der erſte Pſalm Dixit Dominus iſt in einem lebhaft bewegten Satze dargeſtellt, deſſen Hauptcharakter Kraft und Würde iſt; bei gleicher Grundſtimmung iſt in der erſten Compoſition mehr Feuer und Glanz, in der zweiten mehr Ruhe und Milde hervortretend. Die Art der Behandlung kann man etwa der im Gloria und Credo der Meſſe vergleichen. Ohne eine durchgeführte thematiſche Verarbeitung ſind gewiſſe Hauptmotive feſtgehalten und in verſchiedener Art zur Geltung gebracht. So werden die lebhaften Figuren der Saiteninſtrumente nicht allein harmoniſch verſchieden gewendet, ſondern auch contrapunktiſch — bald imitatoriſch, bald durch Combination verſchiedener Motive — bearbeitet. Die Singſtimmen ſind zwar frei und ſelbſtändig geführt, aber abgeſehen von einzelnen leichten Eintritten weſentlich harmoniſch behandelt; Soloſtimmen treten mitunter zwiſchen den Chor, ohne aber etwa merklich bevorzugt zu ſein.

Der zweite Pſalm Confitebor tibi Domine iſt in der früheren Veſper (321 K.) ein Chorſatz mit untermiſchtem Solo, nur von der Orgel und den Saiteninſtrumenten begleitet (E moll $^3/_4$). Dieſe ſchöne und reife Compoſition ſteht durch Innigkeit und Zartheit des Gefühls, wie Einfachheit und Reinheit der Form der Meſſe in F dur (S. 260 ff.) nahe. Allein dort iſt die Behandlung durchaus contrapunktiſch, hier weſentlich harmoniſch. Eine Fülle der reichſten und überraſchendſten Harmonien wird durch den ſelbſtändigen Gang der Stimmen in lebendiger Bewegung und natürlicher Entwickelung ausgebreitet, trotz vieler Vorhalte und unerwarteter Wendungen immer klar und wohllautend und immer der wahre und einfache Ausdruck der Stim-

mung[9]. Dieſe iſt nicht die eines aufgeregten Bußfanatismus, ſondern einer von dem Gefühl der Schuld, die ſie zu bekennen ſich gedrungen fühlt, ſchmerzlich ergriffenen Seele. Das Maaßhalten im Ausdruck einer Stimmung, die leicht ins Sentimentale überſchlägt, trifft mit dem Ebenmaaß der Form im Einzelnen, wie im Ganzen vollkommen überein. Der entſprechende Satz in der zweiten Vesper (339 K.) ſteht mit dieſem nicht auf gleicher Höhe. Er hält im Allgemeinen die im erſten Satz angeſchlagene Stimmung feſt und ſteigert ſich zu höherem Ernſt, iſt auch ein durchaus tüchtiges und wohlklingendes Muſikſtück, das an ſeinem Platze gute Wirkung macht, allein die poetiſche Schönheit jenes Satzes iſt hier nicht zu finden.

Am wenigſten eigenthümliche Färbung hat der dritte Pſalm Beatus Vir. In beiden Vespern iſt es ein lebhafter, kräftiger, man kann faſt ſagen heiterer Satz, der dem Gloria oder Credo mancher Meſſen ziemlich nahe ſteht, jedoch den Charakter des Ernſtes nicht in dem Maaße aufgiebt, wie es dort wohl der Fall iſt. Auch hier wechſeln Soloſtimmen mit dem Chor ab[10], ohne daß der ſtetige Fluß, in dem das Ganze fortgeht, dadurch unterbrochen wird. In der früheren Compoſition ſind einige ſchöne Effecte harmoniſcher Art, in der ſpäteren treten mitunter contrapunktiſche Wendungen hervor; eine lebhafte, rauſchende Begleitung in den Geigen iſt beiden gemein.

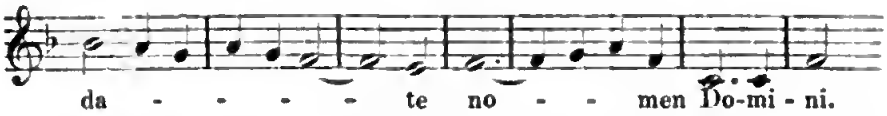
Wie in der Litanei das Pignus futurae gloriae, ſo war in der Vesper der vierte Pſalm Laudate pueri zu einer ſtreng contrapunktiſchen Behandlung beſtimmt worden, und ein gründlicher Kirchencomponiſt mußte ſich hier ausweiſen. In der erſten Vesper iſt denn auch dieſer Pſalm[11] ein tüchtiges Stück contrapunktiſcher Arbeit in ſehr eigenthümlicher und von der ſtrengen Regelmäßigkeit, welche bei Mozart vorherrſcht, abweichender Form. Es beginnt mit einem unendlichen Canon; die 12 Takte lange Melodie des Soprans



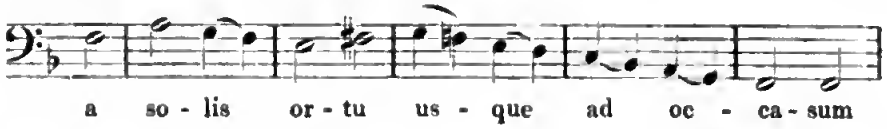
9 Auch die einfache, aber mitunter in der ſchönſten Weiſe ſelbſtändig eintretende Begleitung, namentlich der Violinen, hebt die Wirkung des Ganzen ähnlich wie in jener Meſſe.

10 In der zweiten Vesper iſt dem Soloſopran bei den Worten cornu eius exaltabitur eine lange Triolenpaſſage gegeben, was dort ſonſt nicht weiter vorkommt.

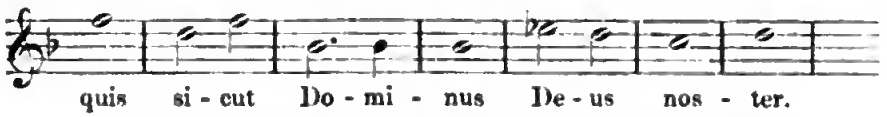
11 Gedruckt als Offertorium Amavit eum dominus. Wien, Diabelli.



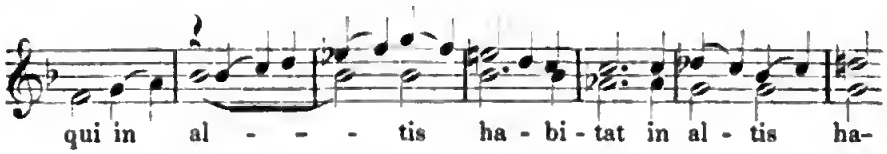
wird 3 Takte ſpäter vom Alt im Einklang vollſtändig nachgeahmt, dann folgt der Tenor in der Octave, dieſem der Baß im Einklang. Der Sopran nimmt nach Beendigung der Melodie dieſelbe wieder auf, Alt und Tenor folgen; der regelrechte Gang des Canons wird aber dann durch eine vollſtändige Finalcadenz unterbrochen, in der ſich alle Stimmen auf der letzten Schlußnote der Melodie des Baſſes vereinigen. Ein kurzes Thema, das der Baß jetzt einführt



wird von den übrigen Stimmen in gleicher oder Gegenbewegung nachgeahmt, und geht bald in einen kurzen Satz über, der in D moll ſchließt. Hierauf ſetzt der Sopran mit einer neuen charakteriſtiſchen Melodie ein



deren Anfangstakte von den übrigen Stimmen imitirt werden; anſtatt einer weiteren Durchführung tritt im Alt ein neues Thema ein, dem ein Gegenthema folgt, die beide mit einander imitirt werden

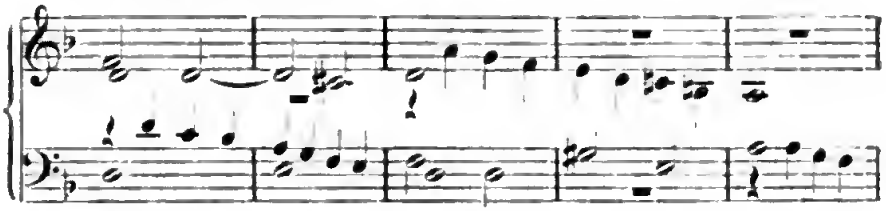


worauf der Alt eine neue Melodie anhebt, die als Cantus firmus von den übrigen Stimmen in Imitationen figurirt wird und in A moll ſchließt. Dann beginnt der Alt wieder mit dem obigen Thema des Sopran, hier in F dur, der Sopran folgt mit dem zweiten, die imitatoriſche Figurirung aber macht bald einer ſchönen harmoniſchen Bearbeitung Platz, auf welche der dritte Satz folgt: die imitatoriſchen Stimmen ſind in demſelben Charakter gehalten, der Alt hat nun einen anderen Cantus firmus. Hieran ſchließt ſich endlich eine lange Coda, aus einzelnen Abſchnitten früherer Themen gebildet, die auf mannichfache Art contrapunktiſch in Engführungen und Gegenbewegungen

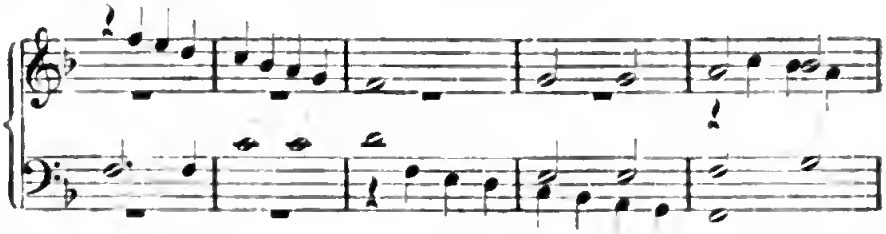
durchgearbeitet werden, welche im Orgelpunkt auf der Dominante zum Abſchluß gelangt. Dabei iſt wohl zu bemerken, daß die Stimmen nicht allein ſelbſtändig, häufig bedeutend und charakteriſtiſch, ſondern auch ſangbar und wohlklingend geführt ſind. Die Melodien, welche als Cantus firmus auftreten, mögen zum Theil wenigſtens Choraltönen entnommen ſein.

Ungleich höher geſpannt iſt die contrapunktiſche Kunſt in der zweiten Vesper [12], wo eine Reihe ſchwieriger Aufgaben, die in ſtreng geſchloſſener Form gelöſt werden, zuſammengedrängt ſind. Nach der erſten regelmäßigen Durchführung des Thema

tritt ein zweites Motiv auf



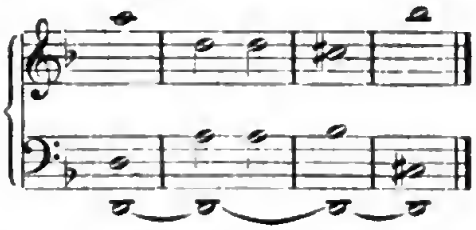
welches anfangs frei behandelt wird und in einen kurzen harmoniſchen Satz ausläuft, der nachher wieder als Zwiſchenglied verwendet wird. Nun werden beide Motive mit einander verbunden



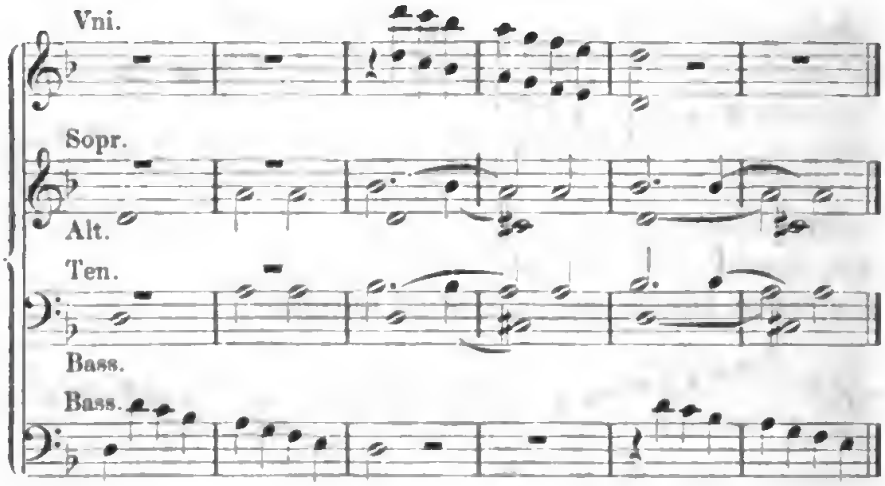
und zuſammen durchgeführt, worauf dieſer Abſchnitt in einer Engführung des Hauptthema's, indem die Geigen das Nebenmotiv aufnehmen, auf dem Dominantaccord ſchließt. Nachdem das Hauptthema wieder eingeſetzt hat, tritt die Umkehrung deſſelben als Gegenthema hinzu

12 Gedruckt als Offertorium Sancti et iusti. Wien, Diabelli.

und die regelmäßige Durchführung endet in den obigen Zwiſchenſatz, nach welchem nun das Thema und die Umkehrung zuſammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auftreten



während die Geigen eine ſelbſtändige Begleitung ausführen. Nachdem die obige Engführung wieder auf den Dominantaccord geführt hat, treten in eigenthümlicher Steigerung beide erſten Motive zwiſchen die Singſtimmen und die Begleitung vertheilt auf



Ein freier Schluß führt die kunſtreiche Arbeit kräftig und bündig ans Ende.

Wie zur Erholung von dieſer Anſtrengung wird der fünfte Pſalm Laudate dominum als ein Soloſatz von gefälligem Charakter behandelt. In der früheren Vesper iſt es ein Sopranſolo mit obligater Orgel, das zwar nicht in der beſtimmten Arienform geſetzt, aber durch lange brillante Coloratur und die leichte Haltung des melodiöſen Theils mehr der weltlichen Muſik angehört als irgend ein Stück Mozartſcher Kirchenmuſik aus dieſen Jahren. Ernſter gehalten iſt dieſer Pſalm in der zweiten Vesper; auch hier ein Sopranſolo von mildem und lieblichem Charakter, der ſich dem Paſtorale nähert, durch ein Solofagott unterſtützt; aber durchaus einfach, und mit einer ſchönen

Steigerung zum Schluß, indem die Doxologie vom Chor geſungen wird.

Der Lobgeſang der Maria (Magnificat anima mea, welcher den Schluß bildet, iſt ſeiner ganzen Beſchaffenheit nach für die muſikaliſche Darſtellung am geeignetſten. Die Verbindung aber, in welche er hier durch eine beſtimmte Geſtaltung des Ritus mit den vorangegangenen Pſalmen geſetzt iſt, bedingt auch für ihn eine dem Umfang wie der Auffaſſung nach entſprechende Behandlung. Wir finden daher weder eine umfaſſende, die einzelnen Sprüche im Detail ausführende Bearbeitung, wie ſie dem Magnificat von großen Meiſtern zu Theil geworden iſt, noch eine auf dramatiſirende Charakteriſtik, zu welcher hier wohl Veranlaſſung gegeben wäre, hingerichtete Darſtellung. Alles iſt knapp und kurz behandelt, mit der beſtimmten Abſicht, ein Gegenſtück zum erſten Pſalm zu geben, welches das Ganze abſchließen ſoll. Dieſem entſpricht nicht allein der äußere Umſtand, daß hier mit der erſten Tonart wieder Trompeten und Pauken eintreten, ſondern auch der verwandte Ausdruck der Stimmung und die techniſche Behandlung. Der lebendige und kräftige Ausdruck einer feſten und fröhlichen Zuverſicht, welcher beiden gemein iſt, wird natürlich hier dem Texte gemäß geſteigert, da dort die Verheißung, hier der Dank für ihre Erfüllung ausgeſprochen wird. Im Einklange damit iſt auch die techniſche Behandlung, beſonders durch den erweiterten Gebrauch contrapunktiſcher Formen, bedeutender und lebendiger; im Ganzen aber herrſcht in beiden ein Ton und eine Farbe, und eine zuſammengedrängte, raſch zu Ende treibende Darſtellung. Die Worte magnificat anima mea Dominum ſind in einem kurzen langſamen Satz als eine feierliche Einleitung behandelt; mit et exultavit tritt ein lebhaftes Tempo ein, das bis zu Ende feſtgehalten wird, in welchem Chor und Solo in der ſchon bekannten Weiſe abwechſeln. Auch hier kann man die Beobachtung machen, daß charakteriſtiſches Hervorheben einzelner Momente in dem früheren Magnificat meiſt durch harmoniſche, im zweiten durch contrapunktiſche Mittel bewirkt wird.

Zeigen uns dieſe Arbeiten in der Kirchenmuſik ein anhaltendes und erfolgreiches Streben auf einer bereits früher eingeſchlagenen Bahn, ſelbſt unter ungünſtigen Umſtänden, ſo führen uns Mozarts Verſuche in der dramatiſchen Muſik auf ein neues Gebiet.

Bei ſeiner außerordentlichen Neigung für die Bühne zu ſchreiben, welche durch die mannichfachen Anregungen der Reiſe nur erhöhet war,

werden wir uns nicht wundern, wenn selbst die theatralischen Unternehmungen in Salzburg ihm eine erwünschte Veranlassung zum Componiren boten. Als er wieder nach Hause kam, gab eine Schauspielergesellschaft unter Böhms Direction dort Vorstellungen; im Jahr 1780 finden wir Schikaneder mit seiner wandernden Truppe, der mit der Mozartschen Familie befreundet wurde, sich auch am Bölzelschießen betheiligte und schon damals Mozarts Talent für sich zu benutzen verstand[13]. Diesen Aufführungen verdanken, obgleich die Zeit der Entstehung nicht mehr genau zu ermitteln ist, zwei größere Arbeiten ihren Ursprung.

Die erste ist die Musik zu „Thamos, König in Egypten", (345 K.), einem heroischen Drama von Freih. Tob. Phil. v. Gebler, der ungeachtet seiner hohen Stellung sich seit 1769 eifrig an der Reformation des Wiener Theaters betheiligte[14]. Der Inhalt des Stückes wird kurz anzugeben sein, da es so gut wie verschollen ist[15].

Menes, König von Aegypten, ist durch einen Empörer Rameses vom Thron gestürzt und wie man allgemein glaubt umgekommen; er lebt aber unter dem Namen Sethos als Oberpriester des Sonnentempels, nur ein Priester Hanimon und der Feldherr Phanes wissen um das Geheimniß. Nach dem Tode des Rameses ist sein Sohn Thamos Erbe des Throns; der Tag ist gekommen, wo er, mündig geworden, mit dem Diadem geschmückt werden und sich eine Gemahlin wählen soll. Vergebens suchen die Freunde Menes zu bestimmen, daß er seine Ansprüche auf den Thron geltend mache, er will dem edlen Jüngling, den er achtet und liebt, nicht entgegentreten. Aber Pheron, ein Fürst und Vertrauter des Thamos, hat im Bunde mit Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen, gegen ihn eine Verschwörung angestiftet und bereits einen Theil des Heeres gewonnen. Tharsis, die Tochter des Menes, welche von Allen (auch von ihrem Vater) todt geglaubt wird, ist von Mirza unter dem Namen Sais erzogen; sie soll als die rechtmäßige Thronerbin ausgerufen werden, und da sie dann ihren Gemahl zu wählen das Recht hat, so will Mirza sie im Voraus für Pheron gewinnen. Da sie entdeckt, daß Sais den Thamos liebt — so wie dieser sie —, verleitet sie dieselbe durch eine Täuschung zu dem Wahn, daß Thamos vielmehr ihrer Gespielin Myris seine Neigung schenke, und Sais ist edelmüthig genug, ihre Liebe und die Hoffnung auf

13 Wolfgang hatte versprochen ihm eine Arie zu componiren, die noch nicht fertig war, als er des Idomeneo wegen nach München reiste; vom Vater gemahnt schrieb er mitten unter dem eifrigsten Arbeiten an Idomeneo auch diese Arie und schickte sie nach Salzburg (22. Nov. 1780).

14 Ein Nekrolog steht Wien. Ztg. 1786 Nr. 31. Vgl. Gervinus Gesch. d. poet. Nat. litt. IV S. 590.

15 Erschien Wien 1774. Frkf. 1775 und in Freih. v. Geblers theatralischen Werken (Prag und Dresden 1772 f.) III S. 305 ff.

den Thron der Freundin zu opfern. Ebenso edelmüthig weist Thamos jeden Verdacht gegen Pheron zurück und überträgt ihm vielmehr den Oberbefehl. Da nun die Zeit der Ausführung naht, entdeckt zuerst Pheron dem Sethos, den er für einen treuen Anhänger des Menes und demnach für einen Feind des Thamos hält, das Geheimniß, wer Sais sei, und seine Pläne; dieser trifft sogleich in der Stille Vorbereitungen, um Thamos zu retten. Auch Sais wird darauf durch Mirza und Pheron, nachdem sie mit einem Eide Schweigen gelobt hat, in das Geheimniß eingeweiht und soll erklären, daß sie Pheron wählen werde. Da sie eine bestimmte Antwort ablehnt, spricht Pheron gegen Mirza seinen Entschluß aus, im äußersten Fall sich des Thrones mit Gewalt zu bemächtigen. Sais, die sich von Thamos nicht geliebt glaubt, und ihn deshalb nicht zum Gemahl wählen, aber auch ihn nicht vom Throne stoßen will, thut das feierliche und unwiderrufliche Gelübde, sich dem Dienst der Sonne als Jungfrau zu weihen; Thamos kommt dazu, und nun entdeckt sich zu ihrem Leid ihre gegenseitige Liebe. Sethos, der zu ihnen tritt, klärt jetzt Thamos über die Treulosigkeit Pherons auf, ohne ihm die Herkunft der Sais zu entdecken. Pheron, durch die sich verbreitende Nachricht, daß Menes noch lebe, bestürzt, kommt, um mit Sethos Rath zu pflegen, und bleibt fest bei seinem verrätherischen Plan. In feierlicher Versammlung soll Thamos als König bestätigt werden, da beweist Mirza, daß Sais die todt geglaubte Tharsis und die Erbin des Thrones sei: Thamos ist der erste, der ihr als Königin huldigt. Als sie darauf gedrängt wird, zwischen Thamos und Pheron zu wählen, erklärt sie, daß sie durch ein Gelübde gebunden und Thamos der nächste dem Thron sei. Nun ruft Pheron seine Anhänger zu den Waffen, als Sethos dazwischen tritt und sich als Menes zu erkennen giebt: alles stürzt ihm in freudiger Rührung zu Füßen, Pheron wird entwaffnet und abgeführt, Mirza ersticht sich selbst. Menes entbindet als Herrscher und Vater Sais ihres Gelübdes, vereint sie mit Thamos und hebt beide auf den Thron. Den Beschluß macht die Botschaft, daß Pheron unter Gotteslästerungen vom Blitz erschlagen sei.

Zu diesem Drama hatte Mozart noch in Salzburg 1779 oder 1780 Musik geschrieben, wie Handschrift und Papier der Partitur ebensowohl als die Behandlung des Orchesters sicher ergeben[16]. Es waren zunächst vier Instrumentalsätze, welche zwischen den Aufzügen, und

16 Bestätigung giebt eine Aeußerung Mozarts von Wien aus an seinen Vater (15. Febr. 1783): „Es thut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Musik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl schwerlich gehen. — Schade ist es gewiß!“ Mozart gab seine Musik 1786 dem bedrängten Schauspieldirector Bulla, der damit gute Einnahmen erzielte (Nissen S. 685); im selben Jahr wurde König Thamos auch in Berlin als Festspiel gegeben (Teichmanns litt. Nacht. S. 40). — Die ganze Musik ist mit einem verbindenden Gedicht von Gisb. v. Vincke in einem Concert in Frankfurt im Winter 1865 mit Beifall aufgeführt.

einer, welcher zum Schluß des Ganzen gespielt werden sollte. Es war kein neuer Gedanke zu bedeutenden Dramen eine entsprechende Musik zu componiren statt der gewöhnlich abgespielten gleichgültigen oder störenden Instrumentalsätze. Schon Joh. Ad. Scheibe (1708—1776) hatte im Jahre 1738 für das Theater der Neuberin Musik zum Polyeukt und Mithridat geschrieben und sich dann im kritischen Musicus (St. 67 S. 617 ff.) ausführlich über diese Gattung von Musik erklärt. Er verlangt, daß die Anfangssymphonie sich überhaupt auf das ganze Stück beziehe, zugleich aber auch den Anfang desselben vorbereite; daß die Symphonien zwischen den Aufzügen sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten, beide Aufzüge mit einander verbinden und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen; die Schlußsymphonie auf das genaueste mit dem Schluß übereinstimme, um die Begebenheiten den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Er findet, daß eine Veränderung der Instrumente allerdings nöthig sei, damit die Zuschauer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden; man müsse aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken könne, was man ausdrücken solle. Ihm waren Joh. Christ. Hertel (1726—1789) mit der Musik zu Cronegks Olint und Sophronia[17] und andere gefolgt, unter ihnen Agricola mit einer Musik zur Semiramis (nach Voltaire), welche Lessing einer Analyse würdig geachtet hat, in der er sich namentlich dawider erklärt, daß die Zwischenmusik auch auf den folgenden Act vorbereiten solle, und verlangt, daß sie nur das ausführe und abschließe, was bereits vorangegangen ist[18]. Voglers Ouverture und Zwischenacte zu Hamlet wurden 1779 in Mannheim gegeben[19]. Auch in Salzburg hatte M. Haydn im Jahr 1777 eine Musik für eine Aufführung von Voltaires Zaire durch französische Schauspieler gemacht, welche mit großem Beifall aufgenommen war[20].

---

17 Vgl. Schmid Nekrolog I S. 363 f.

18 Lessing hamb. Dramat. St. 26 f. (Werke VI S. 115 ff.).

19 Betracht. d. Mannh. Tonsch. I S. 313 ff. III S. 253 ff.

20 S. 238. „Die Zwischenmusiken von Haydn [zur Zaire] sind wirklich schön" schreibt L. Mozart (6. Oct. 1777). „Unter einem Act war ein Arioso mit Variationen für Violoncell, Flauti, Oboe etc., und ohngefähr da eben eine piano Variation vorausging, trat eine Variation mit der türkischen Musik ein, welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand. Zwischen dem vierten zum fünften Act war ein Cantabile, wo immer

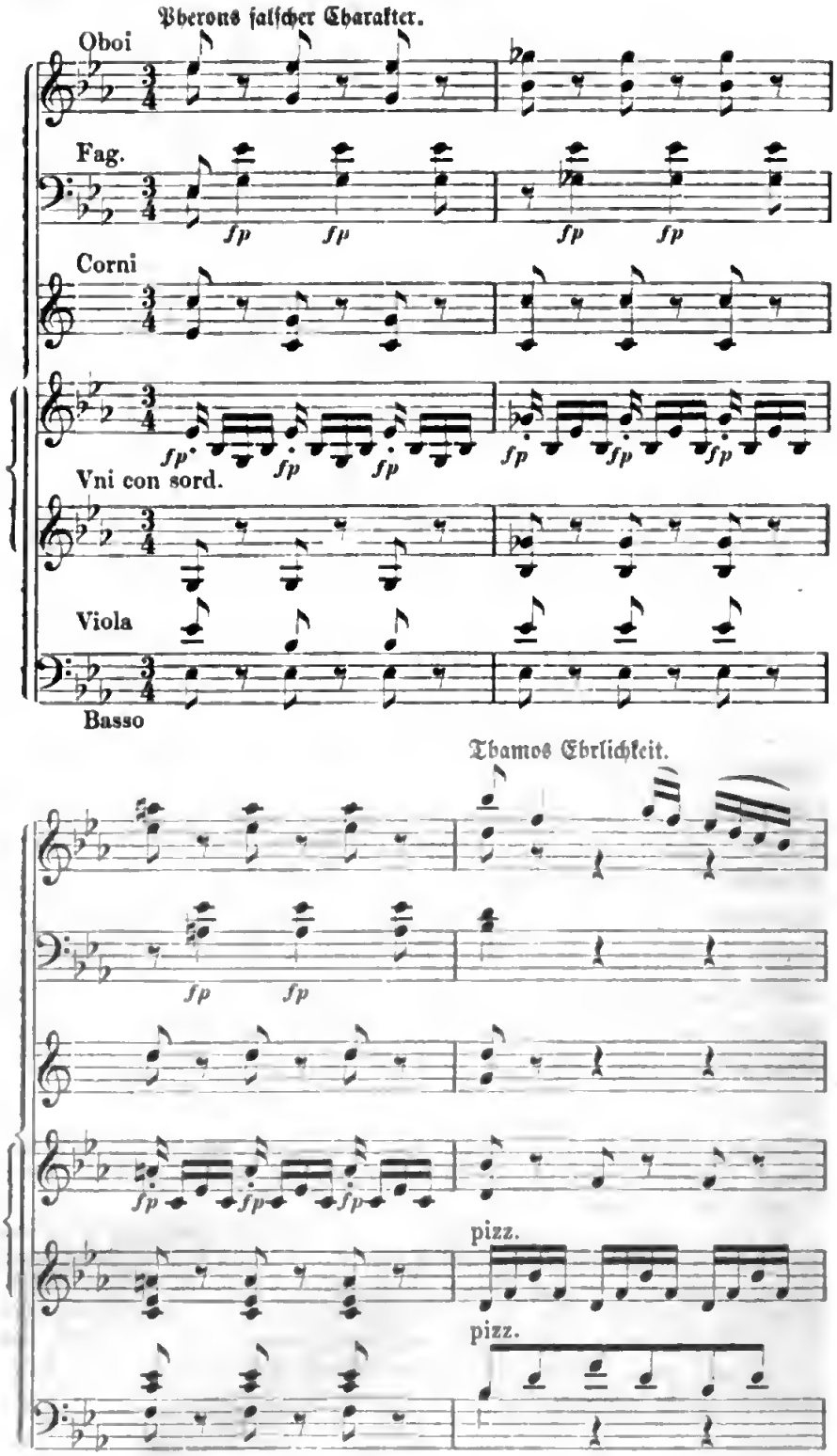
Die Musik zum König Thamos hat auffallend genug keine Ouverture, was vielleicht darin seinen Grund hat, daß das Drama mit einem Chor beginnt, also schon mit Musik eingeleitet wird [21]. Jeder Entreact schließt sich an die Schlußscene des vorhergehenden Acts an und sucht die in derselben erregten Empfindungen musikalisch auszudrücken; Mozart hat jedesmal kurz darüber geschrieben was ihm das leitende Motiv war. So steht über dem ersten Satz: „Der erste Act schließt mit dem genommenen Entschluß zwischen Pheron und Mirza den Pheron auf den Thron zu setzen". Auf die Schlußworte der Mirza: „Mirza ist ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrsche oder stirb!" fällt das Orchester mit drei feierlichen, durch Pausen gehobenen Accorden ein; dann beginnt ein unruhig bewegtes Allegro (in C moll). Dieses hat allerdings etwas von einem aufregenden Gespräch und wer im Theater saß konnte wohl Mirza als die den Pheron aufstachelnde, leidenschaftliche Frau in demselben heraushören; übrigens ist die Charakteristik nicht sehr bedeutend. Bemerkbar ist nur, daß die einzelnen Glieder der Motive kürzer und contrastirender sind als gewöhnlich bei Mozart, sonst haben wir einen in gewöhnlicher Weise geordneten, nur nicht ausgeführten Satz in zwei Theilen mit einer Coda vor uns.

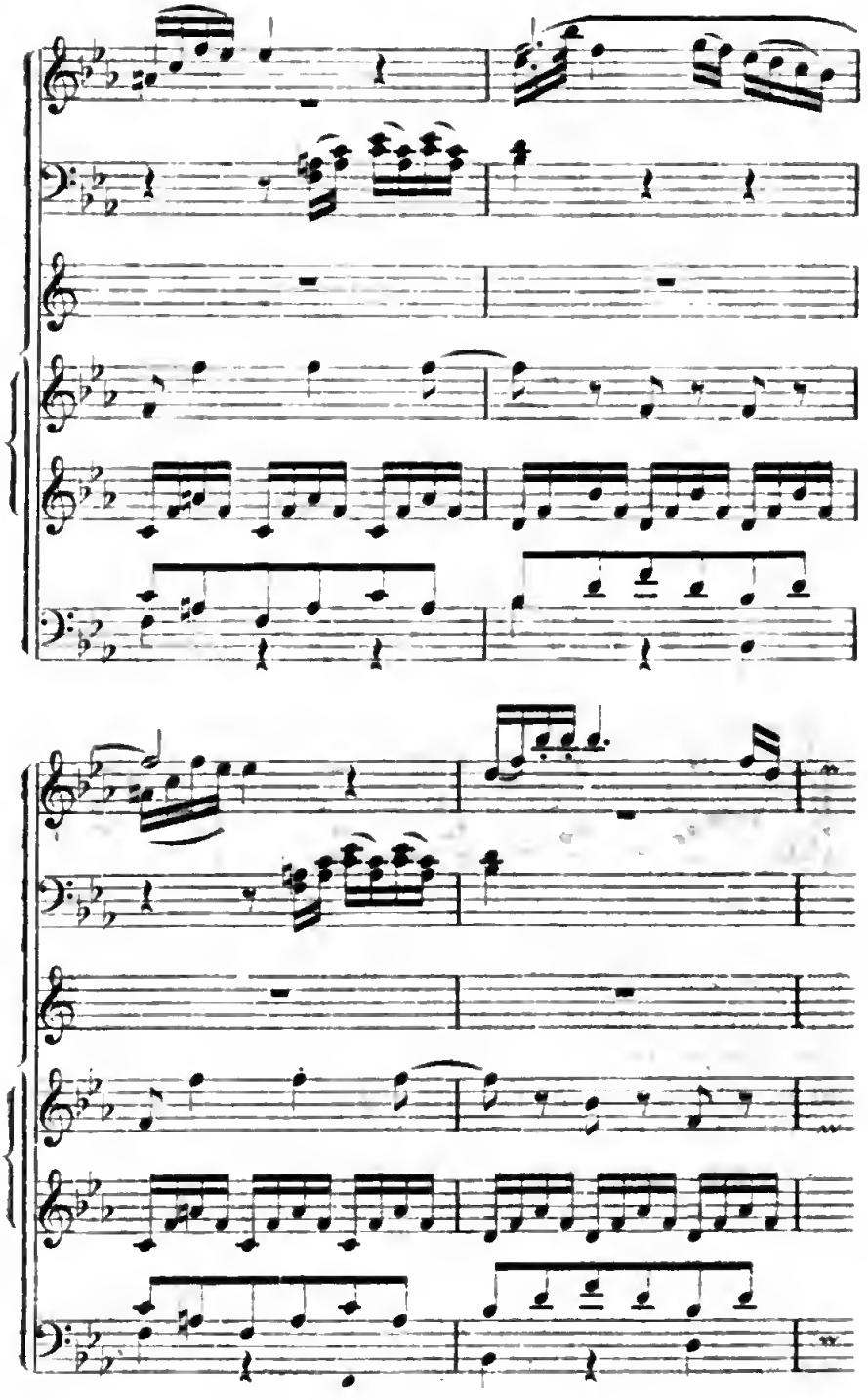
Der zweite Entreact hat womöglich eine noch allgemeinere Aufgabe. „Thamos guter Charakter zeigt sich am Ende des zweiten Aufzugs; der dritte Act fängt sich mit Thamos und dem Verräther Pheron an" — mit jener Unterredung, wo Thamos dem Pheron seinen festen Glauben an dessen Treue ausspricht und seinetwegen auf Sais verzichtet, während dieser fortfährt zu heucheln. Auch hier hat Mozart einen ganz ähnlich gegliederten zweitheiligen Satz (Andante, Es dur) geschrieben, allein er hat zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Charakter der beiden Personen durch bestimmte Motive zu charakterisiren, die er auch durch Ueberschriften bezeichnet

---

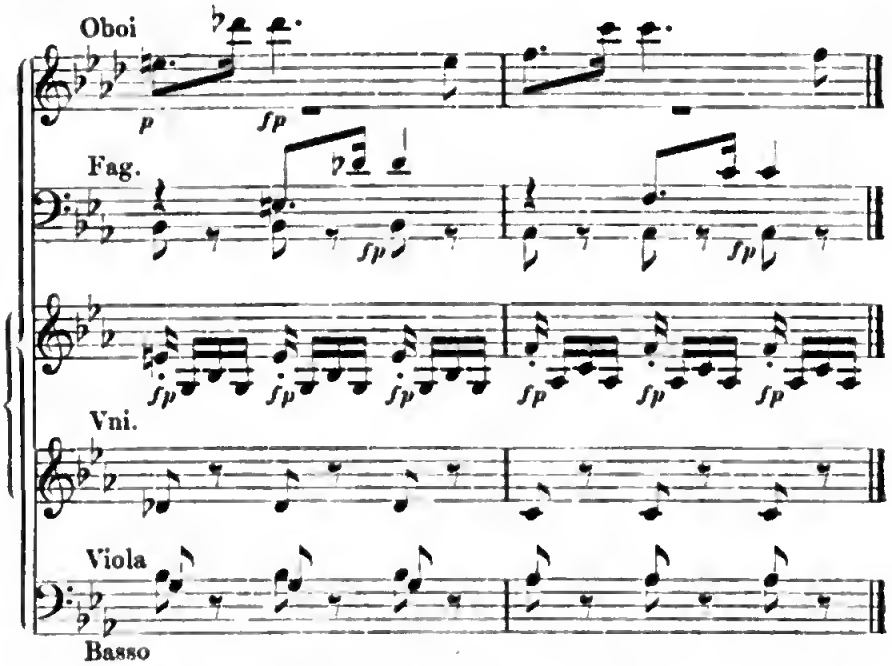
das englische Horn dazwischen ein Recitativ hatte, und dann das Arioso wieder eintrat, welches sehr mit der vorhergehenden traurigen Scene der Zaire und dem folgenden Act übereinkam".

21 Man könnte vermuthen, daß die S. 523 erwähnte Ouverture für dieses Schauspiel bestimmt gewesen sei, dadurch wäre dann auch die Zeit der Composition bestimmt. Allein sie ist auf anderem Papier geschrieben als die übrigen Instrumentalsätze, und Mozart ist auch in diesen äußerlichen Dingen ordentlich und sauber. Ferner dürfte man wohl erwarten, daß eine Ouverture zu König Thamos von der feierlichen Würde, welche die Chöre charakterisirt, etwas aufgenommen habe; übrigens wäre sie nicht unpassend.


Pberons falſcher Charakter.
Oboi
Fag.
Corni
Vni con sord.
Viola
Basso
Thamos Ehrlichkeit.
pizz.
pizz.



Man ſieht leicht, daß der muſikaliſche Contraſt die Hauptſache und die Charakteriſtik der Stimmung wiederum eine ſehr allgemeine iſt, ganz abgeſehen davon, daß Ehrlichkeit und Falſchheit muſikaliſch nicht auszudrücken ſind, was auch Mozart trotz ſeiner naiven Ueberſchriften ſchwerlich ſo gemeint hat. Die Unzulänglichkeit ſolcher Charakteriſtik zeigt ſich auch im zweiten Theil, wo beide Charaktere zuſammen geſtellt werden



Hier iſt der Ausdruck der Empfindung noch allgemeiner geworden, wenn ſie gleich durch einzelne Momente des Geſprächs angeregt iſt, und wir haben nur die muſikaliſche Ausbildung der einmal gegebenen Motive vor uns, nicht den Verfolg einer dramatiſchen Situation; anders kann freilich der Muſiker auch gar nicht verfahren.

Günſtiger ſtellte ſich die Aufgabe beim dritten Entreact. Hier ſchließt ſich die Muſik zunächſt an die letzte Scene an — „der dritte Aufzug ſchließt mit der verrätheriſchen Unterredung der Mirza und des Pheron“ — in einem wild bewegten, ſtark accentuirten Allegro, das aber bald abbricht und verhallt. Damit wendet die Muſik ſich dem Anfang des vierten Actes zu, welcher mit dem Gelübde der getäuſchten Sais beginnt. Hier gewahrt man deutlich den Einfluß der Melodramen auf Mozart; denn er verfolgt mit ſeiner Muſik den ganzen Monolog der Sais in ſeinen einzelnen Wendungen, die jedesmal durch eine Ueberſchrift angedeutet ſind. Ja, man kann zweifeln, ob er nicht an wirklich

melodramatiſchen Vortrag gedacht habe, wiewohl keine Pauſen für die Rede gelaſſen ſind, und der Fluß des muſikaliſchen Vortrags, trotz dem öfteren Tempowechſel, ununterbrochen fortgeht. Sonſt würde dieſen Satz, da er die erſte Scene vollſtändig vorwegnimmt, der Leſſingſche Vorwurf am meiſten treffen. An ſich iſt er der anſprechendſte und wohl auch der gelungenſte; ungeachtet der Zertheilung in einzelne Momente, bewahrt er Zuſammenhang und Einheit und hält den Charakter einer zarten Anmuth, welche einer ſchüchternen Jungfrau wohl entſpricht, durchweg feſt.

Der vierte Entreact iſt wiederum ein lebhafter Satz (Allegro vivace assai), der die „allgemeine Verwirrung" ſchildern ſoll, mit welcher der vierte Aufzug ſchließt. Allerdings läßt ſich in dem unruhig bewegten Motiv, dem ein anderes würdig gehaltenes gegenüber geſtellt iſt, der Gegenſatz der Verſchwörer und des Thamos mit ſeinen Anhängern erkennen, wenn man bereits von dem unterrichtet iſt, worauf die Muſik deutet. Da die Zuhörer im Theater die Kenntniß der factiſchen Vorausſetzungen von der Bühne her der Muſik entgegenbringen, ſo reicht für ſie auch eine ſo allgemein gehaltene Charakteriſtik aus. Die Muſik erfüllt alſo ihren nächſten Zweck, aber ſie hat ſich an Vorausſetzungen gebunden, die außerhalb ihres Bereichs liegen und deren Kenntniß doch für die richtige Auffaſſung unerläßlich iſt; dadurch wird ſie nicht minder abhängig als durch Textworte, ohne die Vortheile, welche die unmittelbare Verſtändlichkeit des Wortes bringt, zu gewinnen.

Der Schlußſatz ſchildert „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod". Da dieſe Stimmung mit einem furchtbaren Donnerwetter zuſammenfällt, ſo lehnt ſich die muſikaliſche Charakteriſtik zunächſt hieran an, ohne — wie ſchon die Ueberſchrift beweiſt — eine eigentliche Detailmalerei zu beabſichtigen; es iſt ein wildkräftiger Satz von einer der Aufgabe entſprechenden Wirkung[22].

Unverkennbar hat Mozart ſich, angeregt durch das Melodram, mit Behagen an die Aufgabe gemacht durch die Inſtrumentalmuſik im Detail zu charakteriſiren, und doch überwiegt bei ihm faſt überall das Moment der muſikaliſchen Geſtaltung. Die Eindrücke, welche ihm das Drama giebt, werden für ihn nur Impulſe die einzelnen Motive eines nach muſikaliſchen Normen gegliederten Satzes ſchärfer zu betonen und miteinander in Contraſt zu ſetzen; die ſpeciſiſche Charakteriſtik der

22 Das Orcheſter für dieſe Sätze iſt das gewöhnliche Salzburger; außer den Saiteninſtrumenten Oboen, Fagotts und Hörner, und bei drei Entreacts (I, IV, V auch Trompeten und Pauken.

dramatiſchen Situation kommt nicht zu voller Energie. Das fällt freilich zum guten Theil auf das Drama zurück, das durch ſeine Charakter- und Situationszeichnung dem Componiſten gar wenig mächtig und beſtimmt wirkende Anregung bietet; eine überwältigende dichteriſche und dramatiſche Kraft hätte ohne Zweifel noch eine andere Muſik hervorgerufen. Daß ein ſolches Drama damals Beifall und Theilnahme fand [23], daß es Mozart zu ſeiner Compoſition veranlaßte, iſt ein ſprechendes Zeugniß für den Geſchmack jener Zeit. Shakeſpeare und Goethe hatten die geiſtige Atmoſphäre, in welcher Mozart groß geworden war, noch nicht durchdrungen; die Poeſie mußte die Forderung einer das individuellſte Leben zur Anſchauung bringenden Charakteriſtik ausſprechen und erfüllen, ehe dieſelbe auf dem Gebiet der Muſik ſich geltend machen konnte.

Gebler hat ſeinem Drama noch durch Chöre eine beſondere Würde zu geben geſucht, wobei ihm Racine's Athalia zum Vorbild gedient haben mag. Das Schauſpiel beginnt mit einem feierlichen Opfer im Sonnentempel, während deſſen die Prieſter und Sonnenjungfrauen eine Hymne an die Gottheit ſingen; ebenſo wird zu Anfang des fünften Aufzugs die Krönung des Königs durch ein Opfer eingeleitet, bei welchem die Prieſter und Jungfrauen wiederum eine Hymne ſingen [24]. Dieſe Chöre haben Mozart zu großartigen und mit allem Glanz auch der äußeren Mittel ausgeſtatteten Compoſitionen Veranlaſſung gegeben.

---

23 Wieland, der den erſten ihm von Gebler mitgetheilten Act ſehr lobte (Auswahl denkw. Briefe II S. 14 ff.), jauchzte dem vollendeten Drama lebhaften Beifall zu (ebend. S. 26 f.). Bald nachher (ebend. S. 27 f., wünſchte er doch den Schluß geändert, und mißbilligte es, daß die tugendhaften Leute ganz idealiſch und die Laſterhaften ganz Teufel ſeien. Auch Ramler, Sulzer, Thümmel ſprachen von König Thamos mit großer Anerkennung (Schlegel deutſch. Muſ. IV S. 139 f. 153. 159). Er wurde gleich ins Franzöſiſche (Wieland Ausw. denkw. Br. II S. 30) und im Jahr 1780 von J. L. von Berghoff, Secretär des Fürſten Colloredo, in Wien ins Italiäniſche überſetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieſer Ueberſetzung, das wahrſcheinlich an den Erzbiſchof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; vermuthlich dachte er daran die italiäniſche Ueberſetzung ſeinen Chören unterzulegen.

24 In dem Componiſten der zur Aufführung beſtimmten Chöre, welche Gebler an Ramler und Wieland ſchickte, hatte Schweitzer einen Anfänger von großer Anlage erkannt. Daß dieſer talentvolle Anfänger nicht etwa Mozart ſei, — obwohl derſelbe im Sommer 1773 in Wien war (S. 143 ff.) — wird Jedem ein Blick auf die Chöre zeigen. — Bei Simrock in Bonn ſind „Zwei Chöre zu dem Schauſpiel Thamos von Mozart im Clavierauszuge von C. Zulehner" erſchienen, die ſicherlich nicht von Mozart herrühren. Wahrſcheinlich iſt eine namenloſe, für irgend eine Bühne beſtimmte Compoſition, weil man wußte, daß auch Mozart eine ſolche geſchrieben habe, ohne nähere Prüfung dieſem beigelegt.

Es sind die allgemein bekannten Hymnen mit einem später untergelegten, lateinischem Text, dem dann wieder eine deutsche Uebersetzung substituirt worden ist[25]. Das Urtheil über Auffassung und Stil derselben wird natürlich etwas anders ausfallen, wenn man weiß daß diese Chöre für das Theater bestimmt waren, als wenn man sie für Kirchenmusik hält, und doch haben gerade diese Hymnen, die durch unzählige Aufführungen in Kirchen weit verbreitet sind, als Hauptzeugen für Mozarts Richtung in der Kirchenmusik dienen müssen. Ohne Frage sind sie ihrer ganzen Auffassung nach großartiger, freier, bedeutender als irgend eine seiner Messen aus dieser Zeit, weil er sich hier nach keiner Seite hin durch Convention gebunden fühlte. Ein feierlicher Gottesdienst wurde auf der Bühne vorgestellt, der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem höchsten Wesen erhielt durch das ägyptische Costüm eine eigenthümliche die Phantasie anregende Färbung: so suchte er diese Empfindung auch musikalisch mit möglichster Wahrheit und Kraft wieder zu geben. Aber er war sich wohl bewußt, daß es sich um dramatischen Ausdruck handle. Daher ist in den Formen alles vermieden was direct an die Kirche erinnern könnte, vielmehr durch Anwendung äußerer Mittel ein Eindruck von Glanz und Pracht gegeben, welcher in dieser Weise der Kirche fremd war, vor allem aber das subjective Moment der Empfindung stark hervorgehoben und lebhaft ausgedrückt. Ist nun ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen Chören und der gleichzeitigen Kirchenmusik Mozarts unverkennbar, so wird man dagegen in der Art, wie das Feierliche, Bedeutsame der ernsten Ceremonie hier und in der Zauberflöte wiedergegeben ist, eine bestimmte Verwandtschaft wahrnehmen. Das Drama selbst trifft in seiner deistisch-humanistischen Tendenz wie in dem ägyptisirenden Costüm und Sonnencult mit der Zauberflöte zusammen. Wenn das auch hier von der Freimaurerei ausgeht[26], so konnte Mozart damals nicht dadurch beeinflußt werden. In der Musik der Zauberflöte zeigt freilich alles, namentlich die Kraft in der knappsten Form sich zu concentriren, die reife Vollendung, während wir hier den jugendlichen Künstler vor uns sehen, der über die Gelegenheit erfreuet ist mit vollem Maaße sein Bestes herzugeben und sich selbst ein rechtes Genüge zu thun. Diesen Chören gegenüber begreift man, wie er sich freute, als er nach Paris ging (S. 436), daß das Orchester dort gut und stark sei, und man Chöre, seine „Hauptfavorit-Composition", dort gut aufführe

25 Das Nähere s. Beilage XIII.

26 Gebler war 1784 Großmeister der Districtslege zum neuen Bund (Lewis Geich. d. Freimaurerei in Oesterreich S. 162).

und etwas darauf halte; man kann sich danach vorstellen, wie er die Chöre behandelt haben würde, wenn er in Paris eine große Oper geschrieben hätte. Den Text Geblers, aus welchem nach Wieland ein Gluck etwas Vortreffliches machen könne, lassen sie so weit hinter sich zurück, daß Musik und Dichtung ihrer künstlerischen Bedeutung nach gar nicht derselben Zeit anzugehören scheinen. Für die Aufführung sind sie ohne Zweifel zu groß und breit angelegt und ausgeführt; sie drücken das ganze Drama mit ihrer Wucht zu Boden. Den Eindruck des Feierlichen und Erhabenen, wie ihn die Majestät symbolischer Ceremonien hervorzurufen bestimmt ist, giebt die Musik würdig und zugleich mit Feuer und Kraft wieder, Chor und Orchester wirken in großartiger und glänzender Pracht zusammen, und überraschende Harmonien werden wie von einem mächtigen Strom getragen; nur die leichteren Nebensätze — für Männer- und Frauenstimmen getheilt, auch für Solostimmen — sind minder bedeutend. Haltung und Stimmung dieser Chöre ist später für verwandte Aufgaben vielfach maaßgebend geworden; ebenso hat die Art und Weise, wie hier zuerst der Chor und ein vollstimmiges Orchester vereinigt sind, um bei seiner Ausführung und Gliederung im Einzelnen als ein Ganzes massenhaft zu wirken, für alle späteren Leistungen dieser Art den Weg gewiesen. Mozart selbst hat später keine Gelegenheit gefunden in großem Maaßstab Chor und Orchester zu vereinigen und auf dieser Bahn weiter fortzuschreiten; Haydn hat in seinen Oratorien nach dieser Seite hin Mozarts Erbschaft angetreten, und seitdem ist man vielfältig bemüht gewesen die von ihm im Wesentlichen festgestellte Aufgabe zu lösen. Sein Orchester ist mit allen Mitteln ausgestattet, welche ihm in Salzburg zu Gebote standen; es fehlen von den später üblichen Instrumenten nur die von ihm so lebhaft vermißten Clarinetten. Dasselbe ist aber vollständig so organisirt und gegliedert, wie wir es später finden, die Holzblasinstrumente, die Blechinstrumente und die Saiteninstrumente sind zu bestimmten Gruppen vereinigt, aber vollkommen frei die verschiedensten Associationen einzugehen. Auffallend ist der Fortschritt in der Behandlung der Blechinstrumente. Die Posaunen gehen nicht mehr mit den Singstimmen und wo sie dieselben unterstützen, geschieht es in selbständiger Weise, meist in gehaltenen Accorden. Aber sie nehmen auch ihre eigene Stellung im Orchester, Hörner und Trompeten vereinigen sich mit ihnen zu einem Chor, dann gesellen sich auch die Hörner wieder den Holzblasinstrumenten zu, sowie die Trompeten mit den Pauken gelegentlich ihren eigenthümlichen Charakter für sich bewahren. Ebenso werden die

übrigen Blasinſtrumente ſowohl unter ſich als mit den anderen Inſtrumenten auf verſchiedene Weiſe combinirt; daß ihnen die feinere Detailausführung hauptſächlich zufällt, iſt in ihrer Natur begründet. Natürlich mußte die ſo erweiterte Anwendung der Blasinſtrumente auf die Behandlung der Saiteninſtrumente Einfluß gewinnen. Selbſtändig und kräftig werden ſie ihnen gegenübergeſtellt, ſo daß ſie, wenn jene das Colorit erhöhen, den Grundcharakter deſſelben beſtimmen und die Einheit des Tons feſthalten. Kurz, alle weſentlichen Wirkungen, welche durch die verſchiedenen Combinationen der Inſtrumente ihrer Klangfarbe nach hervorgerufen werden, finden wir bereits zur Anwendung gebracht, und zwar nicht als bloße durch den Wechſel der Tonfarben hervorgebrachte Klangeffecte, ſondern als Mittel das muſikaliſche Motiv zur richtigen Geltung zu bringen. Dem ſo organiſirten Orcheſter gegenüber nimmt auch der Chor eine veränderte Stellung ein. Er iſt nicht mehr in dem Sinne die Hauptperſon, daß alles andere nur dazu dient ihn zu ſtützen; aber dadurch daß das Inſtrumentale ſelbſtändig neben ihn trat wurde er ſelbſt freier in ſeiner Bewegung. Weil nun manches dem Orcheſter auszudrücken überlaſſen wurde, konnte der Chor das was ſeinem Weſen gemäß war um ſo ſchärfer und bedeutender charakteriſiren, und dem vielgegliederten, ſtark wirkenden Orcheſter gegenüber mußte der Chor wiederum alle Kraft aufbieten um feſten und ſicheren Schrittes einher zu gehen. Dazu war, abgeſehen von der intenſiven Bedeutung der Motive, vor allen freie, ſangmäßige Behandlung, der einzelnen Singſtimmen als Grundbedingung für die Entfaltung eines naturgemäßen kräftigen Klanges, erforderlich; denn je ſtärker die inſtrumentale Wirkung des Orcheſters zur Geltung kam, um ſo mehr mußte auch das vocale Element dem Klange nach ſein Recht behaupten. Dieſen verſchiedenen Bedingungen im Einzelnen gerecht zu werden und ſie zur Geſammtwirkung harmoniſch vereinigt zu halten, iſt auch hier Mozarts ſchöne Leiſtung. Man vergegenwärtige ſich jene früheren Werke, in welchen die Singſtimmen zu einer fortlaufenden Geigenfigur und einem Baſſo Continuo die Harmonien ausfüllen, und halte dieſe Hymnen dagegen, in welchen einem ſelbſtändig auf ſich ſelbſt ruhenden Chor ein vielſtimmiges, im Detail belebtes Orcheſter ebenſo ſelbſtändig entgegenſteht, beide zu einem geſchloſſenen Ganzen feſt vereinigt — — welch ein außerordentlicher Fortſchritt!

Mozart, der dieſe Arbeit mit großer Liebe und Sorgfalt machte, hat die beiden Chöre zweimal componirt. Der erſte Chor hat im erſten vollſtändig ausgeführten Entwurf ſchon im Weſentlichen die ſpätere

Geſtalt; nur die Soloſtellen ſind einfacher und entbehren der fein ausgeführten Begleitung, welche ihnen jetzt ihren Hauptreiz giebt. In den Hauptpartien des Chors ſind die Singſtimmen nur in Einzelheiten geändert, das Orcheſter aber iſt einer durchgreifenden Bearbeitung unterworfen. Anfangs waren keine Flöten dabei, das Hinzunehmen derſelben hat nun nicht allein den Oboen eine andere Stellung gegeben, ſondern vielfach eine veränderte Gruppirung der Inſtrumente veranlaßt. Aber davon abgeſehen iſt im Einzelnen ſoviel gebeſſert, daß man dieſe Arbeit als eine förmliche Studie der Inſtrumentation betrachten kann. Weſentlicher noch iſt der Unterſchied beim zweiten Chor. Hier ſtimmt nur der Anfang und ſpäter gewiſſe Grundzüge einzelner Motive im erſten Entwurf mit der zweiten Bearbeitung überein. Die Ausführung iſt dort ganz verſchieden, nicht allein viel kürzer, ſondern in jeder Beziehung dürftiger und weniger bedeutend, namentlich im Orcheſter weit entfernt von der jetzigen reichen Durchbildung. Auch hat Mozart dieſen Entwurf nicht ganz vollendet, er bricht im Nachſpiel ab, obgleich wohl nur wenige Tacte fehlten. Die verſchiedenen Bearbeitungen bezeugen auch ihrerſeits, daß die künſtleriſche Begabung ſich namentlich auch in dem ſicheren Tacte bewährt, der trotz mannichfachen Verſuchens während der Arbeit ſchließlich das Beſſere wählen heißt. Lehrreich iſt es zu verfolgen, beim zweiten Chor mehr im Ganzen und Großen, beim erſten mehr im Detail, wie aus den erſten Gedanken und Entwürfen ſich das Vollkommene hervorbildet.

Durch die großartige Wirkung dieſer beiden Chöre ſcheint es veranlaßt zu ſein, daß man dem Drama durch einen Chor auch einen bedeutenden Abſchluß zu geben ſuchte. An die Stelle des Inſtrumentalſatzes, welcher Pherons Tod ausdrückte, trat eine kurze Ermahnung des Oberprieſters zu ehrfurchtsvoller Scheu vor der Gottheit, welche der Chor aufnimmt, um ſich dann mit freudiger Zuverſicht in den Schutz derſelben zu geben. Mozarts Compoſition der von einem Salzburger Localpoeten, vielleicht von Schachtner, verfaßten Worte[27] iſt der beiden erſten Hymnen durchaus würdig. Das Baßſolo des Oberprieſters kann man wohl als eine Verkündigung des Comthurs im Don Giovanni bezeichnen, ſo verwandte Töne werden hier ſchon angeſchlagen. Der ſich anſchließende Chor drückt den Schauer demüthiger Verehrung auf ergreifende Weiſe aus; aber auch der würdig hei-

27 Nicht allein in Geblers Werken fehlt dieſer Schlußchor, auch in der italiäniſchen Ueberſetzung findet er ſich nicht, was ſeinen Salzburger Urſprung beweiſt.

tere Schlußsatz ist durchaus an seinem Platz, wenn man bedenkt, daß der Chor für die Bühne und nicht für die Kirche bestimmt war.

In die Zeit dieses Salzburger Aufenthalts fällt auch die Composition einer deutschen Operette, zu welcher der ehrliche Schachtner den Text gemacht hatte. Sie war beinahe fertig, als Mozart im November 1780 nach München reiste. Der Vater schreibt (11. Dec. 1780), mit dem „Schachtnerschen Drama" sei jetzt in Wien der Landestrauer wegen nichts zu machen; das sei auch besser, da „die Musik ohnehin nicht ganz fertig" sei. Allein Wolfgang bittet ihn doch (18. Jan. 1781) „die Operette von Schachtner" mitzubringen: „ins Cannabichsche Haus kommen Leute, wo es nicht mal à propos ist, wenn sie so was hören". Später erinnerte der Vater wieder daran, die Operette in Wien auf die Bühne zu bringen, worauf er zur Antwort erhält (18. April 1781): „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts, — aus der nämlichen Ursache, die ich oft gesagt habe. Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, daß das Stück — die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind — sehr gut seye; aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht".

Ohne Zweifel ist dies die bis auf die Ouverture und den Schlußsatz vollendete, in Mozarts zur Aufführung sorgfältig eingerichteten Originalpartitur noch vorhandene namenlose Oper[28] in zwei Acten (344 K.), welche von André mit dem passenden Titel Zaide herausgegeben ist[29]. Handschrift, Stil und Instrumentation, sowie einige besondere gleich zu erwähnende Umstände beweisen dies deutlich. Der Gang der Handlung ist im Allgemeinen aus den Musikstücken zu errathen[30].

28 Schon 1799 erschien im Intelligenz-Blatt der A. M. Z. II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin u. s. w. Sollte Jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen". Es scheint keine Antwort erfolgt zu sein.

29 Zaide, Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach Joh. André. André hat eine Ouverture und einen Schlußchor behufs der Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden ist. Mozarts Composition ist unverändert genau mitgetheilt; allein mit dem Text sind durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen. Schachtners Text ist freilich nicht mehr zu ertragen, aber für die Beurtheilung von Mozarts Musik unentbehrlich.

30 Die Operette ist sicherlich von Schachtner einem, wahrscheinlich französischen, Original nur nachgebildet, das ich aber nicht habe auffinden können. Eine Oper Zaide in drei Acten von La Mare, componirt von Royer (1739), habe ich nicht selbst einsehen können.

Gomaz iſt in die Gewalt des Sultans Soliman gerathen und muß ſchwere Sklavendienſte thun; er hat hier die Liebe der Zaide gewonnen, welche ſich im Serail des Sultans befindet, aber deſſen Leidenſchaft beharrlich Trotz bietet. Als ſie Gomatz von der Arbeit erſchöpft im Garten eingeſchlafen findet, läßt ſie ihm ihr Bild zurück; dies führt zur Erklärung ihrer gegenſeitigen Liebe. Mit ihnen verbindet ſich Alazim, ein Günſtling Solimans, und wie es ſcheint, der Aufſeher der Sklaven, welcher den humanen und aufgeklärten Muſelmann repräſentirt; er verſchafft ihnen türkiſche Kleider und begiebt ſich mit ihnen auf die Flucht. Zu Anfang des zweiten Acts finden wir den Sultan im heftigſten Zorn über die ſoeben entdeckte Verrätherei, er wüthet gegen die Flüchtigen, welche Zaram ihm wieder einzuholen verſpricht. In der That werden ſie bald darauf eingebracht; Soliman läßt ſich weder durch Zaide's Bitten noch ihre Standhaftigkeit, nicht durch Alazims Ermahnungen noch die unerſchütterliche Treue der Liebenden bewegen. Auf welche Weiſe endlich eine glückliche Löſung herbeigeführt wurde, läßt ſich nicht erſehen [31].

Dieſe ernſthafte Operette iſt in der Weiſe und nach dem Maaße des damaligen Singſpiels geſchrieben; es iſt nicht auf virtuoſenhaft gebildete Sänger, überhaupt nicht auf bedeutende Mittel gerechnet, ſondern alles in beſcheidenem Maaßſtab gehalten. Daß ſie für eine Aufführung in Salzburg beſtimmt war, darauf weiſt ſchon die Zuſammenſetzung des Orcheſters hin, die Behandlung der einzelnen Partien mochte durch die gerade vorhandenen Perſönlichkeiten bedingt ſein. Zaide macht faſt allein, und auch nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anſpruch; die Partie des Sultans verlangt eine ſtarke, anhaltend durchdringende Stimme, im Uebrigen gehen die Anforderungen nicht über das Maaß gewöhnlicher Theaterſänger hinaus. Muſikaliſches Gefühl und natürlichen Tact für das Rechte ſetzt freilich Mozart immer voraus, weil er ſelbſt es zu verleugnen gar nicht im Stande war.

Was die Form der Arien anlangt, ſo iſt das überlieferte Schema der italiäniſchen Arie nicht mehr ſtreng feſtgehalten. Unverkennbar tritt ein Beſtreben hervor, das Grundgeſetz der Gegenüberſtellung contraſtirender Motive, welche zu einem Ganzen verbunden werden, aus dem individuellen Charakter der Perſon und der dramatiſchen Situation heraus mit Freiheit zur Anwendung zu bringen. Allerdings wird der Einfluß der alten Tradition noch in manchen Erſcheinungen ſichtbar, wie in dem Wechſel des Tempo's, den langen Ritornells, der Tren-

31 Die Aehnlichkeit einiger Situationen mit der Entführung iſt ebenſo klar als die Verſchiedenheit im Ganzen, namentlich im erſten Act. Als Nebenperſon tritt auch hier ein Osmin auf, der im zweiten Act eine komiſche Arie zu ſingen hat, welche in keinem unmittelbaren Zuſammenhang mit der Handlung zu ſtehen ſcheint. Die Meldung der Flucht geſchieht im Original durch Zaram, nicht durch Osmin.

nung der einzelnen Motive durch förmliche Abschnitte und ihrer ausführlichen Behandlung. Allein es ist nicht mehr die stricte Befolgung einer äußeren Norm, sondern auch die Absicht, die Form aus der bestimmten Situation hervorgehen zu lassen.

Jeder Künstler, wie vielseitig seine Begabung auch sei, wird durch seine innerste Natur nach gewissen Richtungen getrieben, in welchen seine schöpferische Kraft sich durchaus frei und eigenthümlich offenbart, während andere Seiten ihm fremd oder wohl gar verschlossen bleiben. Erfahrung und Bildung im Leben und in der Kunst vermögen viel, um hier auszugleichen, aber die ursprüngliche Anlage zu ändern vermögen sie nicht. Nun bietet die dramatische Darstellung dem Künstler auch solche Aufgaben, zu deren Lösung er zwar nicht die Schranken seiner Individualität zu überschreiten — was Keiner ungestraft unternimmt — aber bis an die Grenzen derselben sich zu steigern suchen muß. Hier ist es, wo er bei dem Dichter Hülfe sucht. Dieser kann durch Kraft und Lebendigkeit seiner Situationen und Charaktere, durch Farbe und Ton seiner Sprache den Musiker heben, während es, wo ihn seine Natur treibt, nur eines Geringen bedarf, die musikalische Stimmung in ihm auch productiv zu machen. Ebenso Mozart, da er, ein junger Mann, zum erstenmal in wahrem Sinn dramatische Musik zu schreiben versuchte. Der erste Act der Oper hat wesentlich nur das Liebesverhältniß von Gomaz und Zaide zum Gegenstande, das durch die Beimischung von Mitleid mit den unschuldig Leidenden und durch die im Hintergrunde drohende Gefahr seinen eigenthümlichen Charakter erhält. Hier ist nun Mozart ganz in seinem Element. Die Zartheit und Innigkeit seiner eigenen Empfindungen spricht er unwillkürlich auch musikalisch aus, und wenn dieser erste Act durchweg anmuthig und ansprechend ist, so verräth der poetische Ausdruck des Textes gerade von den feinen Zügen der Musik nichts. Ganz anders im zweiten Act. Der in Eifersucht rasende Sultan, Zaide, anfangs bittend, dann ebenso wüthig, Alazim moralisirend — das sind Elemente, für welche Mozart vom Dichter durch die poetische Behandlung gewonnen sein wollte. Und gerade hier läßt ihn dieser vollständig im Stich. Wenn der Sultan singt (12):

Ich bin so bös als gut,
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wuth,
So hab ich auch wohl Waffen

Das Laſter zu beſtrafen,
Und dieſe fordern Blut.

oder Zaide (14):

Tiger! wetze deine Klauen,
Freu' dich der erſchlichnen Beut'!
Straf' ein thörichtes Vertrauen
Auf verſtellte Zärtlichkeit!
Komm nur ſchnell und tödt' uns beide,
Saug' der Unſchuld warmes Blut,
Reiß' das Herz vom Eingeweide
Und erſättge deine Wuth!

glaubt man im Marionettentheater zu ſitzen. Unter dieſem bleiernen Druck erlahmt denn auch die Muſik des zweiten Actes. Die Arien, welche ſich eine an die andere reihen, ſind zwar wohl angelegte und gut ausgeführte Muſikſtücke, ſie ſind auch charakteriſtiſch; allein die Charakteriſtik iſt äußerlich, zum Theil unglücklich durch einzelne Züge des Textes hervorgerufen. Edle, maaßvolle Haltung fehlt ihnen ebenſowohl als Schwung und Wärme, ſo daß die einzelnen wirklich ſchönen Gedanken zu keiner Wirkung kommen. Bezeichnend iſt es dabei, daß gerade dieſe Arien alle zu lang und namentlich auch in den Cadenzen gedehnt ſind, als ſollte die Länge den Gehalt erſetzen. Und ferner, daß ebenfalls in dieſen Arien das Anlehnen an die alte Arienform am meiſten bemerklich wird; wie wenn da, wo die muſikaliſche Geſtaltung nicht unmittelbar aus den Impulſen der dramatiſchen Situation hervorging, die alte Formel unwillkürlich ſich geltend gemacht habe.

Sehr vortheilhaft ſticht gegen dieſe Arie das Quartett (16) ab, in welchem ſich das dramatiſche und muſikaliſche Intereſſe concentrirt. Die handelnden Perſonen ſtehen ſich, jede ihrem Charakter gemäß, gegenüber: der Sultan unerbittlich in ſeinem Zorn, Gomaz bemüht Zaide zu tröſten, während dieſe durch ihren Tod ſein Leben zu erkaufen ſucht, Alazim von tiefem Schmerz ergriffen, daß er in dieſer Noth, die er herbeigeführt hat, nicht zu helfen vermag. Hier iſt alſo ein Conflict verſchiedenartiger Empfindungen, die wahr und berechtigt, verſchieden nuancirt, alle auf einen Mittelpunkt gerichtet ſind, es iſt eine Situation, welche die weſentlichen Bedingungen muſikaliſcher Darſtellung erfüllt. Hier iſt denn auch Mozart an ſeinem Platz. Mit ſicherer Hand werden die verſchiedenen Charaktere gezeichnet, jede Empfindung beſtimmt und individuell ausgedrückt, und die ſo gewonnenen Elemente als die Motive zur Geſtaltung eines Ganzen verwendet, welches den Geſetzen der Organiſation eines muſikaliſchen Kunſtwerks in gleicher Weiſe entſpricht.

wie dem Ausdruck der dramatiſchen Situation. Denn daß dieſen beiden Anforderungen gleichmäßig genügt werde, daß die Löſung beider in jedem weſentlichen Punkt zuſammenfalle, iſt die eigentliche Aufgabe der dramatiſchen Muſik. Wir finden nun bereits in dieſem Quartett das Weſen der künſtleriſchen Natur vollſtändig ausgeſprochen, welche in der Vereinigung dieſer verſchiedenen Elemente zu einem harmoniſch durchgebildeten Ganzen das Höchſte leiſtet. Es iſt ein vortrefflich gegliedertes Muſikſtück, deſſen einzelne Motive an und für ſich ſchön und ſprechend ſind, das durch Abwechslung und Steigerung das Intereſſe wach erhält und durch die kunſtgemäße Behandlung der muſikaliſchen Formen uns ein lebendiges dramatiſches Gemälde vorführt. Die Gruppirung der Singſtimmen in mannichfacher Abwechslung läßt eine wie nach einem feſten Grundriß ſymmetriſch angeordnete muſikaliſche Zeichnung erkennen. In ihrer Ausführung entwickelt ſie aber aus der einfachen Situation die verſchiedenſten Nuancen der Stimmungen in lebendigem Fortſchritt, ſo daß die Muſik das was das Wort nur andeutet in den feinſten Regungen des Gemüths und der Seele verfolgt und auslegt. Selbſt ganz beſtimmte muſikaliſche Formen, wie die imitatoriſchen Eintritte der Stimmen, bringen dann an der rechten Stelle eine unmittelbar lebendige Wirkung hervor, als ſeien ſie für dieſen Fall gemacht. Was die Grundſtimmung anlangt, auf welcher die Haltung des Quartetts ruht, ſo würde dieſelbe, wenn die heftige Wuth des Sultans als das beſtimmende Moment aufgefaßt wäre, leidenſchaftlicher und bewegter ſein können, ohne daß der Wahrheit des Ausdrucks zu nahe getreten wäre; Mozart hat aber vielmehr die innigere und gehaltnere Empfindung der Uebrigen den Grundton anſchlagen laſſen, dem nun auch der Ausdruck des Zornes angemeſſen ſein mußte. Dieſe Auffaſſung iſt vielleicht dadurch mit hervorgerufen, daß die nothwendig eintretende Verſöhnung auf dieſe Weiſe am beſten eingeleitet wurde; theils mochte nach ſo vielen lebhaft erregten Arien ein mehr ruhig gehaltenes Muſikſtück von beſſerer Wirkung erſcheinen; ſicherlich war aber dieſe Auffaſſung die, welche Mozarts künſtleriſcher Natur am meiſten entſprach.

Nicht ſo tief und bedeutend, aber der Situation wohl entſprechend, iſt das Terzett (8), welches den erſten Act beſchließt. Dort iſt kein eigentlicher Conflict; Zaide, Gomaz und Alazim ſind glücklich in dem Gefühl der gegenſeitigen Zuneigung und Freundſchaft und in der Hoffnung auf eine nahe Befreiung, die Furcht, daß ihr Rettungsplan ſcheitern könne, wirft nur einen vorübergehenden Schatten auf die heitere

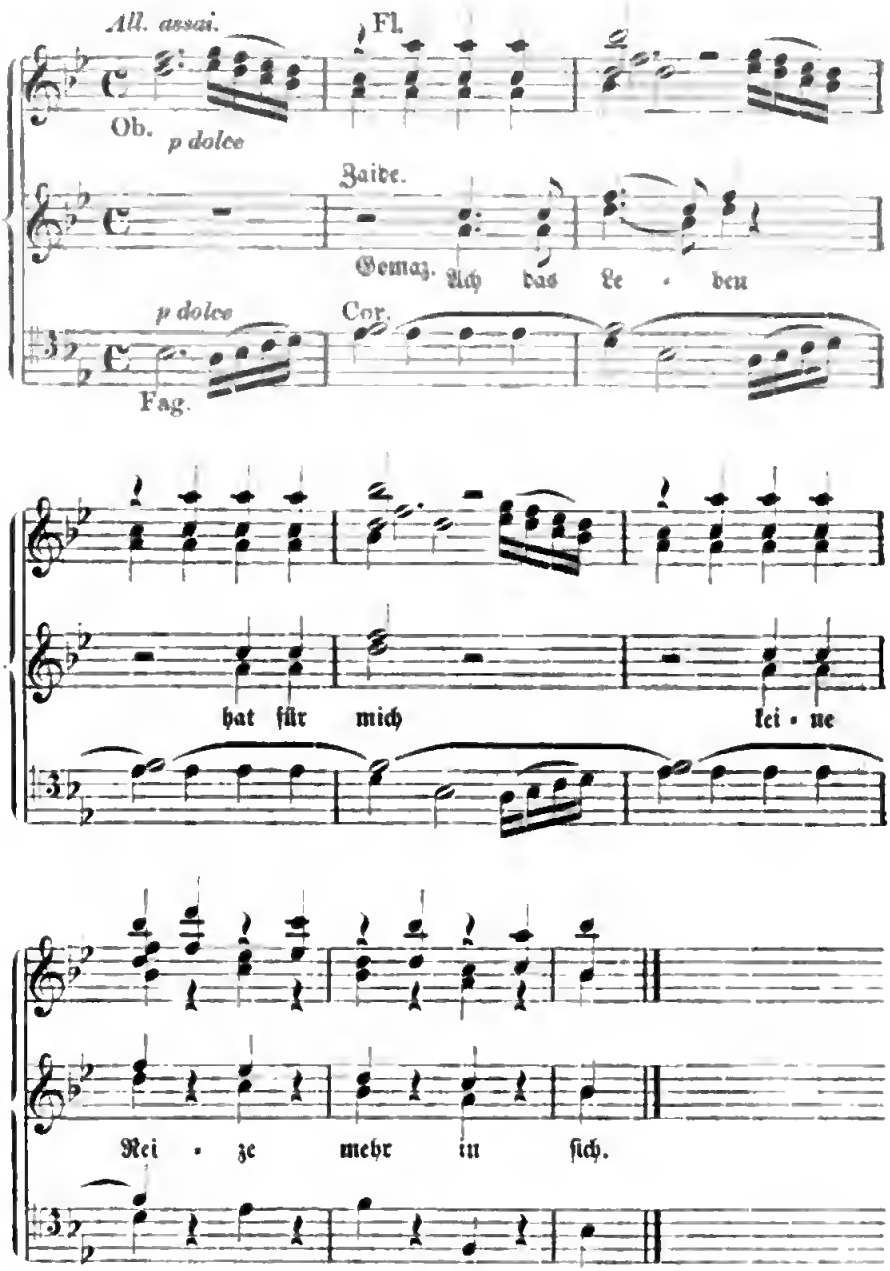
Stimmung[32]. Daher drückt denn auch die Muſik innige Zufriedenheit und ruhiges Glück beſonders im erſten Satz mit großer Zartheit und im reinſten Wohllaut aus. Auch das Duett zwiſchen Zaide und Gomaz (5), deren Liebe nicht als eine ſtürmiſche Leidenſchaft, ſondern als innige Zuneigung zweier edler Menſchen aufgefaßt wird, ſpricht die reine Klarheit eines glücklichen Seelenfriedens auf das anmuthigſte aus.

An einzelnen feinen Zügen, welche den echten muſikaliſchen Dramatiker charakteriſiren, fehlt es übrigens nicht. So iſt in der Arie des Gomaz (6), in welcher dieſer hin und herſchwankt zwiſchen der Dankbarkeit gegen Alazim und dem Wunſch zu Zaide zu eilen, der Humor ſehr hübſch, welcher in der Darſtellung ſeiner Verwirrung, beſonders bei den Worten: „doch ich muß dich ſchnell verlaſſen“ und „laß dich küſſen, laß dich drücken“ unverkennbar hervortritt, ohne den innigen Ausdruck des Gefühls im Ganzen zu beeinträchtigen. Sehr artig iſt beides im Schluß zuſammengefaßt; während die Begleitung das letzterwähnte Motiv fortführt, kehrt Gomaz, der in voller Haſt abgegangen war, zurück und ſingt noch einmal mit aller Herzlichkeit: „Herr und Freund, wie dank' ich Dir!“ Ein hübſcher komiſcher Zug iſt in der Arie Osmins (11), wo der rein muſikaliſche Rückgang ins Thema zum Ausdruck des immer zunehmenden herzlichen Lachens benutzt wird (S. 94 der Part.).

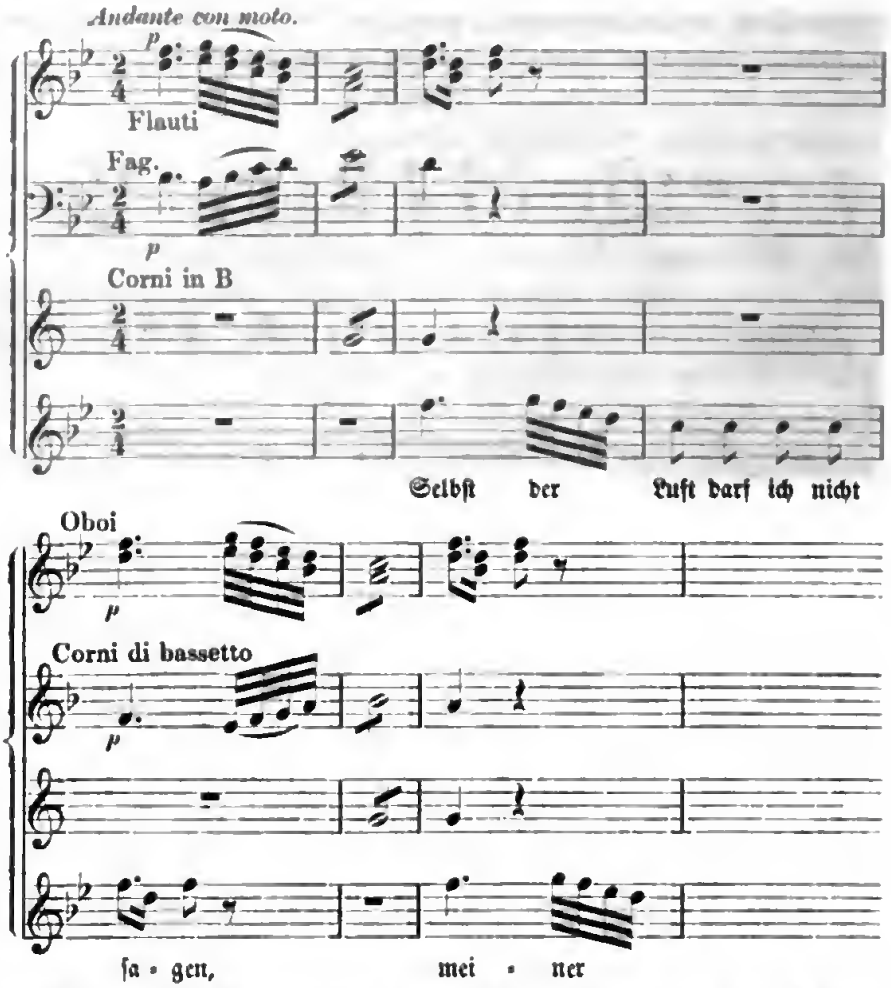
Die Factur in dieſer Oper iſt, was die Behandlung der Singſtimmen wie des Orcheſters anlangt, wie ſich das nicht anders erwarten läßt, vollkommen ſicher. Namentlich das Orcheſter verdient Beachtung. Es ſind nur die in Salzburg gebräuchlichen Inſtrumente, und die Blasinſtrumente ſind ſparſam verwendet. Flöten und Oboen wechſeln meiſtens, nur bei dem Quartett (16) und einer Arie des Sultan (12) ſind ſie zuſammen und mit Fagotts und Hörnern vereinigt, Trompeten und Pauken nur bei der Wuthſcene des Sultan (9) angebracht. Manche Arien (1. 11. 13) werden allein von Saiteninſtrumenten begleitet. Aber in dem Orcheſter iſt ein ſo rühriges Leben, das man mit Intereſſe verfolgt, der Klang iſt ſo kräftig und ſchön, es treten ſo feine Nuancirungen heraus, daß man überall den Meiſter erkennt. In manchen Zügen wird man ſchon an ſpätere Arbeiten Mozarts erinnert; doch ſind dies meiſt einzelne Wendungen, die Behandlung der Begleitung u. dgl. Eine beſtimmte Reminiscenz iſt nicht ohne Intereſſe. Das Quartett wird durch einen

32 Dieſe Stelle iſt, da ſie den Worten und der Muſik nach Mozart nicht genügte, von ihm zweimal bearbeitet worden.

kurzen Satz der Blasinſtrumente eingeleitet, der im Verlauf deſſelben mehrmals wiederkehrt, wo dann die Singſtimmen hinzutreten



Dieſes Motiv nun iſt ihm in der Entführung wieder in den Sinn gekommen, wo es in der Arie der Conſtanze „Traurigkeit ward mir zum Looſe“ (10) ſo erſcheint



Das gegenſeitige Abnehmen des Motivs von Singſtimme und Begleitung, die Abwechslung zwiſchen den Blasinſtrumenten geben demſelben hier einen anderen Reiz; auch iſt es wohl berechnet, daß es hier weniger voll inſtrumentirt iſt.

Eine Eigenthümlichkeit dieſer Operette iſt die Einführung des Melodrams. J. J. Rouſſeau gab durch ſeinen 1770 in Lyon und 1775 in Paris aufgeführten Pygmalion das erſte Beiſpiel einer dramatiſchen Scene, in welcher die geſprochene Rede durchgängig von Muſik begleitet wird nach der Analogie eines obligaten Recitativs[33]. Der Verſuch die Muſik in dieſer Weiſe als prägnantes Mittel des dramatiſchen Ausdrucks wirkſam zu machen fand Beifall, wiewohl die Kritik gegen dieſe Verbindung der Muſik mit der Rede Bedenken äußerte[34].

33 Caſtil-Blaze Molière musicien II p. 423 ff.
34 La Harpe corr. litt. I p. 280 ff.

Unabhängig von Rouſſeau war Brandes 1772 in Weimar auf den Gedanken gekommen für ſeine Frau, welche eine treffliche Schauſpielerin aber unmuſikaliſch war, Gerſtenbergs Cantate Ariadne zu einem Melodram umzuarbeiten. Schweitzer übernahm die Compoſition, vollendete ſie aber nicht, weil die Alceſte dazwiſchen kam[35]. Als Brandes 1775 nach Gotha verſetzt wurde, übergab er Georg Benda die Ariadne, mit deſſen Muſik ſie dort aufgeführt wurde[36]. Der außerordentliche Beifall, welchen ſie fand, veranlaßte Gotter für Mad. Seyler, die Nebenbuhlerin der Brandes, das Melodram Medea zu ſchreiben, welches ebenfalls von Benda componirt wurde[37]. Der Erfolg dieſer Melodramen war allgemein und ungewöhnlich[38]. Wiewohl kritiſche Bedenken gegen die Gattung mehrfach laut wurden[39], ließ ſich das Publicum in ſeinem Enthuſiasmus nicht ſtören, den auch Kenner theilten[40]. Daß derſelbe ganz vorzugsweiſe der ausdrucksvollen Muſik Benda's galt, in deren Lob alle einig waren, ſtand außer Zweifel, und keinem ſeiner Nachfolger iſt es gelungen eine ähnliche Wirkung hervorzubringen[41].

Mozarts Gedanke, das Melodram in der deutſchen Oper an die Stelle des begleiteten Recitativs zu ſetzen (S. 511), lag nahe, nachdem der geſprochene Dialog an die Stelle des Seccorecitativs getreten war, und auch von anderer Seite iſt derſelbe Vorſchlag gemacht worden[42]. In der Zaide iſt er ausgeführt. Zwei große Monologe, des Gomaz zu Anfang des erſten und Solimans im Beginn des zweiten Aufzugs, ſind melodramatiſch behandelt[43]. Das Muſter der Benda'ſchen Compoſi-

35 Brandes Lebensgeſch. II S. 140. 157.

36 Brandes a. a. O. II S. 173 f. 184 f. Nach Reichardt (Kunſtmag. I S. 86. Muſ. Alman. 1796 G. Benda) hätte Benda die erſte Anregung gegeben, was nicht richtig ſcheint.

37 Brandes a. a. O. II S. 193. Teutſch. Mercur 1775 III S. 276 ff.

38 Brandes Ariadne wurde 1781 auch in Paris mit Beifall gegeben (Grimm corr. litt. X p. 450).

39 Eberhard neue verm. Schr. (Halle 1788) S. 1 ff. N. Bibl. d. ſchön. Wiſſ. XXXVII S. 177 ff. Forkel krit. Bibl. III S. 250 ff. Tagebuch d. Mannh. Schaub. I S. 327 ff. Nachtr. zu Sulzers Theorie III S. 318 ff. Herder meinte, Muſik und Declamation begegneten ſich alle Augenblicke und könnten doch nicht zuſammenkommen (Böttiger litt. Zuſt. I S. 126).

40 Reichardt Kunſtmag. I S. 86. Rintel, Zelter S. 100 f. Vgl. Huber Tamira S. 79 ff.

41 Ein Verzeichniß von Melodramen giebt Schletterer das deutſche Singſpiel S. 225.

42 Reichardt Geiſt des muſik. Kunſtmag. S. 102 f. Knigge Ephemer. f. Theat. u. Litt. 1785 II S. 100.

43 Bei dieſen melodramatiſchen Scenen iſt es beſonders zu bedauern, daß nicht

tionen iſt nicht zu verkennen; in kleinen Perioden, oft nur mit einzelnen Accorden folgt die Muſik den einzelnen Wendungen des Monologs und ſucht den leiſeſten Nuancen der Empfindung einen Ausdruck zu geben. Bei der Analogie mit dem obligaten Recitativ iſt es ein weſentlicher Unterſchied für die muſikaliſche Behandlung, daß dort die ſelbſtändigen Inſtrumentalſätze auch muſikaliſch mit einander verbunden werden, theils durch das Recitativ ſelbſt, das immer doch geſungen wird, theils durch die begleitende Harmonie, welche die Uebergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinſte Satz von Neuem unvermittelt anſetzt. Ferner kann man beim Recitativ, eben weil es geſungen wird, die leichteren Nuancen der Empfindung durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie herausheben, ohne jedesmal einen Inſtrumentalſatz einzuſchieben. Im Melodram iſt das nicht möglich, und um das einzelne zu accentuiren muß die zuſammenhängende Rede zerſtückelt werden; auch ergiebt ſich daraus faſt mit Nothwendigkeit der Uebelſtand, daß die Charakteriſtik ſich an die Einzelheiten hängt und ſie eben deswegen unverhältnißmäßig betont. Wenn auf dieſe Weiſe dem geſprochenen Wort das geſchmälert wird, wodurch es ſeinem Weſen nach am eindringlichſten wirkt, der ſtetige Zuſammenhang, ſo iſt dagegen die muſikaliſche Einheit, welche durch das Feſthalten der Stimmung für jenen Mangel einen Erſatz geben könnte, ebenſo wenig gewonnen. Denn wie ſehr auch Mozart der ganzen Richtung ſeiner Natur nach darauf aus iſt die zerſtückten Glieder dieſer muſikaliſchen Darſtellung, beſonders durch die rhythmiſche Zuſammenſtellung und den harmoniſchen Fortſchritt, als zu einem Ganzen gehörig zu behandeln, ſo iſt dies doch natürlich nur in einem beſchränkten Grade möglich, und zu einer eigentlichen muſikaliſchen Geſtaltung kommt es nur da, wo die Muſik auf kurze Zeit ſelbſtändig eintritt. Der Hauptſache nach aber läßt ſich nicht verkennen, daß hier Wort und Muſik nicht ſo zu einem Ganzen verſchmolzen werden, daß jeder Theil was er für ſich aufgiebt durch die Verbindung mit dem anderen reichlich erſetzt erhält, ſondern daß fortwährend einer gegen den anderen ſein Recht geltend macht, wobei je nach Umſtänden beide verlieren. Dazu kommt noch die große Schwierigkeit durch

der urſprüngliche Text gedruckt iſt, da es hier auf den charakteriſtiſchen Ausdruck des Einzelnen ankommt. Im Monolog Solimans betreffen die Aenderungen nicht ſo ſehr das Weſentliche, aber der Monolog des Gomaz iſt völlig entſtellt. Dem urſprünglichen Text nach beſchäftigt ſich Gomaz nur mit den Leiden ſeiner gegenwärtigen Lage; wenn er um erquickenden Schlummer fleht und die Muſik ausdrückt, wie er aus der Ruhe wiederholt aufſchreckt, ſind ihm dafür Schwärmereien für Zaide in den Mund gelegt.

Declamation das gesprochene Wort der Musik gegenüber geltend zu machen und die Pausen durch passende Gesten und Geberden auszufüllen, so daß die dafür vorausgesetzte Kunst sich bei Sängern nur ausnahmsweise finden wird. Jene Melodramen waren als Bravurstücke für ausgezeichnete Schauspielerinnen geschrieben, welche in der Declamation und Mimik ihre größte Stärke hatten, die Situation war dafür ausgewählt, die sprachliche Darstellung war darauf berechnet; endlich war es eine für sich bestehende Scene, nicht einem größeren Ganzen als fremdartiger Bestandtheil einverleibt. Bedenken dieser Art mochten auch Mozart sich später aufdrängen; wenigstens hat er das Melodram nicht wieder angewendet, auch in der Zauberflöte nicht, wo die Veranlassung dazu nahe genug lag. Uebrigens hat dasselbe bekanntlich vielfach in der Oper — zum Theil ja auch im Schauspiel — Eingang gefunden, nicht selten mit großer Wirkung. Diese beruht aber in der Regel entweder auf dem materiellen Eindruck des Klanges oder darauf, daß die Zwischensätze auf feine und geistreiche Weise benutzt werden, durch Hinweisen auf schon bekannte Motive, Empfindungen und Vorstellungen anzudeuten, welche das Wort nicht ausspricht, während sie in der Seele des Sprechenden rege sind[44]. Allerdings sind dies an ihrer Stelle wohlberechtigte Momente, nur können sie nicht als organisirende Principien für ein Kunstwerk gelten; das Melodram wird daher auch nur einen untergeordneten Platz, als ein vorbereitendes, überleitendes Glied einnehmen dürfen, wenn es in richtiger Weise wirken soll.

Mozart hat diese Oper nie wieder hervorgesucht und that recht daran. Bühnengerecht wäre sie nur durch wesentliche Umgestaltungen geworden. Der erste Aufzug, so anmuthig die Musik desselben ist, hat in seiner Handlung und auch in der durchweg festgehaltenen Stimmung zu wenig Abwechslung und spannende Bewegung, um auf dem Theater die Aufmerksamkeit rege zu erhalten; der zweite ist, wie wir sahen, sogar nicht zu ertragen. Nachdem die Entführung geschrieben war, konnte an Zaide nicht mehr gedacht werden, theils der Aehnlichkeit des Stoffes und Costums wegen, theils weil sie in jeder Hinsicht so überflügelt worden war, daß sie nicht mehr daneben bestehen konnte[45].

---

44 Es genügt an das wunderbar schöne Melodram im Fidelio zu erinnern, das hierfür mustergültig ist.

45 Am 27. Jan. 1866 wurde in Frankfurt Zaide aufgeführt, natürlich ohne eigentlichen Bühnenerfolg, aber zur erfreulichen Belehrung für den, welcher historisches Interesse mitbrachte.

22.

Idomeneo.

Wenn wir Mozart in früherer Zeit durch die Verhältniſſe, welchen er ſich in Salzburg fügen mußte, vielfach zurückgehalten ſahen, ſo war dagegen die ſtrenge Schule für den ſich heranbildenden Jüngling in vieler Beziehung auch eine Wohlthat geweſen. Aber ſeitdem er von ſeiner Reiſe zurückgekehrt war, fand er in dem Salzburger Aufenthalt nur Hemmung und Druck. Der Schule war er entwachſen; was ihm jetzt noth that war Freiheit, bedeutende Aufgaben, an denen ſeine Kraft ſich bewähren und ſtärken konnte, und die Mittel, um das was er wollte und konnte auch wirklich darzuſtellen. Von allem was dazu gehörte war in Salzburg keine Rede, wohl aber wurde ihm außer der Beſchränkung in allen künſtleriſchen Dingen, durch Mißgunſt und Geringſchätzung oder doch durch Mangel an Verſtändniß Stimmung und Laune je länger je mehr verdorben; es war alles mögliche, daß er nicht ganz erlahmte. Natürlich waren ſeine Blicke ſehnſüchtig nach auswärts um Erlöſung gerichtet, und er ſah es für ein großes Glück an, als ihm der Antrag geſchah die große Oper für den Carneval 1781 in München zu ſchreiben. Bei dem Intereſſe, welches Karl Theodor und ſeine Gemahlin für ihn hatten, wurde es Mozarts Freunden unter dem Sänger- und Orcheſterperſonal nicht ſchwer die Wahl auf ihn zu lenken; der Erzbiſchof hatte zu feſt verſprochen Mozart reiſen zu laſſen, wenn er beſtimmte Anträge der Art erhalten ſollte, und war auch wohl dem Münchner Hof zu viele Rückſicht ſchuldig, um die Erlaubniß zu verweigern. Man wünſchte in München eine ganz neue Oper zu haben, und ſo erhielt der Abbate Giambatt. Varesco, ſeit 1766 Hofcaplan in Salzburg, den Auftrag das Libretto zu verfaſſen; er konnte mit Mozart, der das Münchner Perſonal genau kannte, jede Rückſprache nehmen um ihm den Text ganz zu Dank zu machen, und ſo durfte man etwas den glänzenden Verhältniſſen der Münchner Oper entſprechendes erwarten. Als ſpäter eine Ueberſetzung nöthig befunden wurde, ſchlug Mozart ſeinen alten Freund Schachtner vor, der auch angenommen wurde; und L. Mozart konnte mit einigem Stolz an Breitkopf ſchreiben (10. Aug. 1781): „Das Merkwürdige war, daß Alles von in Salzburg ſtehenden Perſonen war: die Poeſie vom hieſigen Hofcapellan

FIRENZE

W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg

Abbate Varesco, die Musik von meinem Sohn, die deutsche Uebersetzung von Hrn. Schachtner".

Varesco hat seinen Idomeneo der in München getroffenen Wahl zufolge der von Danchet gedichteten, von Campra componirten Oper Idomenée nachgebildet, welche zuerst 1712 aufgeführt und 1731 wiederholt worden war[1].

Das Personenverzeichniß ist folgendes:

Idomeneo, re di Creta	Il Sign. *Raaff*, virtuoso di camera.
Idamante, suo figlio	Il Sign. *Dal Prato.*
Ilia, prencipessa Trojana, figlia di Priamo	La Sign. *Dorothea Wendling*, virtuosa di camera.
Elettra, prencipessa, figlia d'Agamemnon re d'Argo	La Sign. *Elisabetha Wendling*, virtuosa di camera.
Arbace, confidente del re	Il Sign. *Domenico de Panzacchi*, virtuoso di camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Sign. *Giovanni Valesi*, virtuoso di camera.

Der Inhalt ist kurz folgender:

Idomeneo, König von Creta, ist nach der Zerstörung Troja's durch Irrfahrten von der Heimath lange fern gehalten, wo sein Sohn Idamante, während des Vaters Abwesenheit herangewachsen, in kindlicher Liebe seiner harrt. Zu ihm hat Electra, die Tochter Agamemnons, welche nach dem Muttermorde des Orestes von den aufrührerischen Argivern verbannt ist, ihre Zuflucht genommen und ist von heftiger Leidenschaft für ihn ergriffen. Auch Ilia, die Tochter des Priamus, welche mit anderen troischen Gefangenen von Idomeneo nach Creta geschickt ist, hat zu Idamante eine Neigung gefaßt, welche von diesem erwiedert wird. Beim Beginn der Oper finden wir Ilia im Kampf mit sich selbst, da sie als Trojanerin ihre Liebe zu dem Feinde ihres Vaterlandes verdammen muß (Arie 2). Idamante naht sich ihr erfreuet; er hat Nachricht erhalten, daß die Flotte seines Vaters in Sicht ist und den alten Vertrauten Arbace abgesandt um nähere Auskunft zu bringen; an diesem frohen Tage schenkt er den troischen Gefangenen die Freiheit und erklärt Ilia seine Liebe, die ihn obwohl widerstrebend zurückweist, worauf er seine Klagen in einer Arie (3) ausspricht. Die gefangenen Trojaner werden nun herbeigeführt und von ihren Fesseln befreiet, was zu einem heiteren Chor (4) Veranlassung giebt. Electra kommt und drückt ihre Unzufriedenheit über diese Begünstigung der Feinde aus, da naht Arbace der — eine falsche Nachricht — vernommen hat, daß Idomeneo im Schiffbruch umgekommen sei; voll Schmerz entfernt sich Idamante, Electra bleibt zurück und spricht ihre Eifersucht und Hoffnungslosigkeit aus (Arie 5). Die Scene verändert sich. Man sieht von der Küste aus die Flotte des Idomeneo vom Sturm bedroht und im Scheitern begriffen, die Schiffsleute jammern und flehen um Hülfe. Da

1 Dict. des théâtres III p. 126 ff. Ein Auszug erschien bei Christoph Ballard 1712, der Text ist gedruckt rec. des opéra XII, 1.

erſcheint Neptun aus dem Meer und gebietet den Winden ſich zu entfernen, Idomeneo fleht ihn um Hülfe an, der Gott aber wirft ihm drohende Blicke zu und verſchwindet. Nachdem das Meer beruhigt iſt, kommt Idomeneo ans Land; man erfährt nun, daß er während des Sturmes dem Neptun gelobt habe den erſten Menſchen, der ihm begegnen werde, zu opfern; er ſchaudert ſelbſt vor ſeinem Gelübde zurück und ſieht mit Angſt ſeinem Opfer entgegen (Arie 6). Da kommt Idamante, der mit ſeiner Trauer die Einſamkeit ſucht; er bietet dem Fremden, den er nicht erkennt, ſeinen Schutz an, im Verlauf des Geſprächs ergiebt ſich, daß er um ſeinen Vater trauert, daß dieſer Idomeneo iſt — nun giebt ſich ihm Idomeneo zu erkennen, aber überwältigt von ſeiner furchtbaren Lage entfernt er ſich gleich und verbietet Idamante ihm zu folgen. Dieſer, der die Urſache nicht kennt, iſt troſtlos, daß der Vater ſeine treue Liebe unwillig zurückweiſe (Arie 8). — Auf den erſten Act folgt ein Intermezzo, deſſen Inhalt der Oper angepaßt iſt. Unter einem Marſch (9) ſteigen die Krieger des Idomeneo aus den Schiffen ans Land, werden von Frauen und Kindern begrüßt „und geben ihre außerordentliche Freude durch einen großen Reihentanz zu erkennen, welcher ſich mit einem Chor endigt“ (10).

Zu Anfang des zweiten Acts iſt Idomeneo mit Arbace im Geſpräch. Er theilt ihm das furchtbare Gelübde mit, deſſen Erfüllung er ſich zu entziehen wünſcht; Arbace ſtellt ihm zwar vor, daß dies unmöglich ſei, allein als er hört, daß Idamante das Opfer ſei, räth er ſelbſt denſelben in ferne Lande zu entſenden und durch ſeine Verbannung aus der Heimath den Zorn des Neptun zu verſöhnen. Erfreuet beſchließt Idomeneo dem Idamante zu befehlen Electra nach Argos zu geleiten und dort auf den Thron zu erheben, er heißt Arbace ihnen den Auftrag bringen, ſich zur Abreiſe bereit zu halten, dieſer ſpricht ſeinen Gehorſam aus (Arie 11) und geht ab. Hierauf erſcheint Ilia, äußert ihre Freude über Idomeneo's Rettung, und indem ſie Idamante's Güte rühmt, drückt ſie ihren Dank und ihre Anhänglichkeit aus (Arie 12). Die Lebhaftigkeit, mit welcher dies geſchieht, läßt Idomeneo ahnen, daß Ilia und Idamante einander lieben, ſein Kummer und ſeine Verwirrung werden dadurch nur noch geſteigert (Arie 13). Indem kommt Electra, um ihm für ſeine Fürſorge zu danken; er läßt ſie allein, die nun ihren höchſten Wunſch erfüllt ſieht und ſich auf dem Gipfel des Glücks wähnt (Arie 14). Unter einem Marſch (15) verſammeln ſich die Krieger und Schiffer am Hafen, Electra erſcheint mit Gefolge, das Meer iſt ruhig, Alle ſehen einer heiteren Fahrt entgegen (Chor 16). Idomeneo entläßt Idamante, der in dieſem Befehl einen neuen Beweis der ihm unerklärlichen Unzufriedenheit ſeines Vaters ſieht; ſie ſprechen ihre widerſtreitenden Gefühle in einem Terzett aus (17). Als ſie ſich den Schiffen nähern um einzuſteigen, erhebt ſich ein furchtbarer Sturm, der das Volk in Entſetzen bringt, und aus den Wellen ſteigt ein gräßliches Seeungeheuer auf; da erkennt Idomeneo, daß ſein Ungehorſam den Neptun beleidigt, er ſelbſt als der Schuldige will ſterben, nicht einen Unſchuldigen opfern. „Der Sturm wüthet immerfort; die Cretenſer entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimiſche Tänze, welche zur Handlung paſſen, ihre Angſt und Schrecken an und ſchließen damit den Aufzug“ (18).

Den dritten Aufzug eröffnet Ilia, welche den Lüften ihre Liebe klagt (Arie 19). Idamante überraſcht ſie und erklärt ihr ſeinen Entſchluß, da ſein Vater ihn haſſe und ſie ſeine Liebe verſchmähe, im Kampf mit dem Ungeheuer, welches das Land verwüſtet, ſeinen Tod zu ſuchen; dies entreißt ihr das Geſtändniß ihrer Liebe, und beide ſprechen nun ihr Glück in einem Duett aus (20). So findet ſie Idomeneo, der mit Electra herbeikommt; er kann ſich nicht entſchließen Idamante die wahre Urſache ſeines räthſelhaften Benehmens zu entdecken, allein um ihn zu retten befiehlt er ihm von Neuem auf der Stelle Creta zu verlaſſen und in einem fremden Lande einen ſicheren Zufluchtsort zu ſuchen. Die verſchiedenen Gefühle der Anweſenden finden in einem Quartett ihren Ausdruck (21). Nachdem Idamante ſich entfernt hat, kommt Arbace und meldet, daß das Volk den Oberprieſter an der Spitze ſich herbeidränge um von Idomeneo Befreiung von dem Ungeheuer zu verlangen; dieſer geht ſie zu empfangen, und Arbace drückt ſeine heißen Wünſche für das Glück ſeiner Herrſcher aus (Arie 22). Auf dem großen Platz vor der Burg erſcheint der Oberprieſter mit zahlreichem Volk, er ſchildert die Verheerung, welche das Ungethüm anrichte, der Idomeneo nur durch die Erfüllung ſeines Gelübdes ein Ziel ſetzen könne und verlangt zu wiſſen, wer dadurch zum Opfertod geweiht ſei (23). Als aber Idomeneo ſeinen Sohn nennt, den er zu opfern bereit ſei, ergreift Trauer das Volk (Chor 24). Während eines Marſches (25) betritt Idomeneo mit ſeinem Gefolge den Tempel des Neptun und wendet ſich mit den Prieſtern die das Opfer vorbereiten im feierlichen Gebet an den Gott (26); da ertönt von fern Jubelgeſchrei, Arbace eilt herbei und meldet, daß Idamante im heldenmüthigen Kampf das Ungeheuer getödtet hat. Und ſchon wird dieſer von Prieſtern und Wachen herbeigeführt, bekränzt und im weißen Gewande, er kennt jetzt das Gelübde des Vaters und aufgeklärt über deſſen Geſinnung gegen ihn iſt er mit Freuden bereit als Opfer zu fallen (Arie 27). Als Idomeneo im Begriff iſt den tödtlichen Streich zu führen, hält ihn die herzneilende Ilia zurück; ſie will ſtatt des Geliebten ſterben, und zwiſchen ihr und Idamante erhebt ſich ein zärtlicher Wettſtreit, dem Idomeneo mit Rührung, Electra mit Wuth und Eiferſucht zuhört. Als Ilia vor dem Altar niederkniet, „höret man ein großes unterirdiſches Getöſe, die Statue des Gottes Neptun erſchüttert ſich, der hohe Prieſter ſteht in Entzückung vor dem Altar, Alles iſt erſtaunt und bleibt vor Furcht unbeweglich, eine tiefe und majeſtätiſche Stimme verkündet den Willen der Götter": Idomeneo ſoll dem Throne entſagen, Idamante ihn beſteigen und mit Ilia vereinigt werden (28). Bei dieſem unerwarteten Ausgang bricht die enttäuſchte Electra in den heftigſten Zorn aus (Arie 29) und „geht wüthend ab", Idomeneo ordnet alles dem Willen der Gottheit gemäß an (30) und ſpricht ſeine dankbare Freude aus (Arie 31); Idamante wird in einem pantomimiſchen Ballet gekrönt, während deſſen ein heiterer Schlußchor (32) geſungen wird[2].

2 Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraſchten Idomeneus, und daß er ſeinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Peſt ausgebrochen und er von ſeinem Volk vertrieben ſei, findet ſich ſchon bei alten Schriftſtellern; das Uebrige iſt moderne Erfindung.

Varesco hat den Prolog des Originals beseitigt und die fünf Acte desselben auf die übliche Dreizahl reducirt. Er hat ferner die Gottheiten und allegorischen Gestalten, welche sich im französischen Text ziemlich breit machen, ganz gestrichen und von drei Vertrauten nur den einen Arbace beibehalten. Uebrigens folgt er dem Gange der Handlung ziemlich genau, nur das Motiv, daß Idomeneo ebenfalls in Ilia verliebt ist, hat er vernünftigerweise nicht aufgenommen und den Schluß geändert. Im Original wird Idomeneo, nachdem er freiwillig seinem Sohne den Thron und die Hand der Ilia abgetreten hat, durch Nemesis in Wahnsinn versetzt und tödtet Idamante mit dem Opferbeil. Am Selbstmord wird er dann zwar verhindert, aber Ilia fällt durch eigene Hand. Von solcher Grausamkeit hatte Metastasio die italiänische Oper entwöhnt.

Natürlich hat Varesco bei seiner Bearbeitung[3] das Schema der opera seria zu Grunde gelegt, aber sich bemüht auch die Vorzüge der französischen Oper zu nutzen. Dies verräth sich schon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Decorationen und Maschinerien, für Märsche und Aufzüge, die in keinem Acte fehlen und für pantomimische Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zusammenhang gesetzt sind. Ferner war das häufige Auftreten des Chors offenbar durch die französische Oper veranlaßt, und darin zeigt sich ein namhafter Fortschritt, daß er nicht allein verwendet wird um den Pomp zu erhöhen, sondern daß er an der Handlung in wichtigen Momenten sich betheiligt und dramatisch bedeutsame Stimmungen ausdrückt. Auch die Ensemblesätze sind nicht mehr in bestimmter Reihenfolge außerhalb der Handlung an den Actschluß verlegt, sie ergeben sich naturgemäß aus dem Gange derselben, und haben als Ausdruck einer prägnanten Situation gesteigerte dramatische Bedeutung. Solche Sätze sind freilich sparsam angebracht und keineswegs alle dafür geeigneten Situationen benutzt; auch ist es noch nicht versucht worden, im Finale mehrere zusammenhängende Momente der Handlung zu einem musikalischen Ganzen zu vereinigen, vielmehr ist streng daran fest gehalten jede einzelne Situation in der musikalischen Behandlung für sich abzuschließen[4]. Unverkennbar ist da-

3 Das Textbuch Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten Befehl Sr. kurfürstl. Durchl. Karl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden), München, Frz. Jos. Thuille, worin die langen, für die Composition zum Theil abgekürzten Dialoge vollständig gedruckt sind, verdanke ich der Güte des Hrn. Reg. Lenz in München.

4 Ein eigentliches Finale in einer opera seria brachte zuerst Giov. Gam-

gegen das Bestreben der Darstellung gegen die sonst vorherrschende weichliche Zärtlichkeit einen gewissen tragischen Ernst zu verleihen, den Charakteren ein psychologisches Interesse und der Handlung natürliche Entwickelung und spannenden Fortschritt zu geben. Allerdings ist dies nur in einem mäßigen Grade gelungen. Varesco war kein Dichter, und der Geist der französischen Tragödie war nicht geeignet ihn in eine viel höhere Sphäre zu erheben als die der italiänischen Oper war. Das conventionelle Wesen ist auch hier vorherrschend, Leidenschaft und Empfindung äußern sich nicht naturgemäß, Zierlichkeit und Uebertreibung, beide gleich unwahr, berühren einander, und die Handlung hängt an so schwachen Fäden, daß sie trotz der starken Leidenschaften, welche sie in Bewegung setzt, kein lebhaftes Interesse erweckt. Hierin treffen die schwachen Seiten der französischen und der italiänischen Oper zusammen; anderes gehört lediglich der letzten an. Dahin gehört namentlich daß die Rolle des Idamante noch einem Castraten zugetheilt und die Baßstimme nur für die Nebenpartie des Orakels angewendet wird. Idomeneo ist nach hergebrachter Weise Tenor, und steht fast allein drei Sopranstimmen gegenüber, denn Arbace als Secundarier dient mit seinen Arien nur als Lückenbüßer, und der Oberpriester tritt nur einmal in einem obligaten Recitativ hervor. Ueberhaupt bilden die Arien nach hergebrachter Art weniger den Culminationspunkt einer dramatischen Situation, sondern schließen sie nur mit einer Art von Pointe ab. Vielfach haben sie noch eine allgemeine Sentenz oder ein ausgeführtes Bild zum Inhalt, welche erst durch die Musik individuellen Charakter erhalten sollen. Und Varesco ist wohl ein ganz geübter Versemacher, der den für die Oper geläufig gewordenen Apparat nicht ohne Geschick verwendet, aber weit entfernt von Metastasio's Feinheit und Grazie. Nichts desto weniger zeigt sich auch hier der Vortheil einer sicheren Tradition, denn die äußerliche Einrichtung, z. B. die angemessene Vertheilung der einzelnen Musikstücke, manches andere für die Wirkung wichtige, ist mit Einsicht ausgeführt. Kurz, wenn man den Idomeneo mit den früheren von Mozart componirten Opern vergleicht, so ist der Fortschritt in der Wahl und Behandlung des Stoffes bedeutend. Eine wirkliche Verschmelzung der wesentlichen Vorzüge der französischen und italiänischen Oper, auf welche es wohl abgesehen war, ist nicht gelungen; es ist zwischen beiden nur erst ein Abkommen getroffen. Daß Mozart, der nicht vergebens in Mannheim und Paris gewesen

merra (S. 177) in seinem Pirro (1787 an, nach Manfredini (reg. armon. p. 121 f.), der sehr unzufrieden mit dieser Stilvermischung ist.

war, wesentlichen Antheil an der Gestaltung des Textes gerade in den wichtigsten Punkten hatte, ist nicht zu bezweifeln, wenn sich auch sein Einfluß im Einzelnen nicht nachweisen läßt.

Nachdem das Buch fertig geworden und ein Theil der Musik geschrieben war, begab sich Mozart nach München, um, wie es Sitte war, an Ort und Stelle die Oper zu vollenden. Nach einer Reise auf dem Postwagen, „der einem die Seele herausstößt", und ihn keine Minute hatte schlafen lassen, schrieb er am 8. November 1780 seinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!" Hier gab es nun vollauf zu thun, die Oper mußte einstudirt, in Scene gesetzt und zum größten Theil noch erst geschrieben werden. Wie viel er schon fertig mit nach München brachte ist nicht genau anzugeben; wahrscheinlich die Recitative größtentheils, wohl auch den ersten Act und vielleicht einen Theil des zweiten; wenigstens deutet die Erwähnung bereits fertiger Musikstücke in seinen ersten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Muthe dran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau, „von den Mannheimern wie Wachs zusammengeschmolzen", war ihm in allem zu Willen und wenn sie auch mitunter so aneinander geriethen, daß Mozart sich wohl entschließen mußte grob zu werden, so gab der Graf doch schließlich nach. Auch der Kurfürst nahm ihn sehr gnädig auf. „Bald hätte ich das Beste vergessen!" schreibt er (15. Nov. 1780) „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amte dem Kurfürsten en passant vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war, indem er sagte: Es freut mich, ihn wieder hier zu sehen. Und als ich sagte, daß ich mich beeyfern werde, den Beyfall Sr. churfürstl. Durchlaucht zu erhalten, so klopfte er mich auf die Schulter und sagte: O darau habe ich keinen Zweyfel, daß Alles sehr gut sein wird. — A piano piano si va lontano!" Auch der Adel war günstig für ihn gestimmt. Cannabich machte ihn mit der Gräfin Baumgarten, einer gebornen Lerchenfeld bekannt, welche damals die Favoritin des Kurfürsten war. „Mein Freund ist Alles in diesem Hause", berichtet er (13. Nov. 1780) „und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, denn durch dieses ist auch Alles wegen meiner gegangen und wird wills Gott noch gehen". Er konnte daher seinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. Nov. 1780): „Wegen meiner Oper seyen Sie außer Sorg, mein liebster Vater; ich hoffe daß Alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermuthlich sehr comisch ausfallen wird; denn ich habe unter der

Nobleſſe die anſehnlichſten und vermöglichſten Häuſer, und die Erſten unter der Muſik ſind Alle für mich, beſonders Cannabich[5].

Von den Sängern und dem Orcheſter war allerdings keine Cabale zu erwarten, Mozart war ebenſo beeifert, es ihnen recht zu machen, als ſie zufrieden waren. Bei dieſem Zuſammenarbeiten ſowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben ſich aber manche Veränderungen im Libretto als wünſchenswerth und Varesco mußte vielfach angegangen werden, dieſelben vorzunehmen oder die vorgeſchlagenen zu billigen (Beil. XIV).

Von dem Perſonal, für welches er ſchrieb, machte ihm der Caſtrat dal Prato wirklich Noth. Gleich nach ſeiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterei" zu berichten (8. Nov. 1780). „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden dal Prato zu kennen, doch der Beſchreibung nach iſt noch faſt Ceccarelli beſſer; denn mitten in einer Arie iſt öfters ſchon ſein Odem hin und NB. er war noch nie auf einem Theater und Raaff iſt eine Statue. Nun ſtellen Sie ſich einmal die Scene im erſten Act [die Begegnung des Idomeneo und Idamante] vor". Als er die Bekanntſchaft deſſelben machte, beſtätigten ſich leider dieſe Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato", ſchreibt er (15. Nov. 1780), „muß ich die ganze Oper lehren"; „er muß ſeine ganze Rolle wie ein Kind lernen: er hat nicht um einen Kreuzer Methode" (22. Nov. 1780). Auch bei dem Quartett, das ſechsmal probirt werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anſtoßes. „Der Bub kann doch gar nichts", klagt Mozart (30. Dec. 1780). „Seine Stimme wäre nicht ſo übel, wenn er ſie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, ſondern ſingt wie etwa der beſte unter den Buben, die ſich hören laſſen, um in dem Kapellhauſe aufgenommen zu werden".

In ganz anderer Art machte ihm ſein „beſter, liebſter Freund" Raaff zu ſchaffen. Er war außerordentlich häkelich und Mozart änderte ihm zu Liebe und ſeinen grauen Haaren zu Gefallen, was irgend möglich war (27. Dec. 1780).

Hören Sie, der Raaff iſt der beſte, ehrlichſte Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian verſeſſen, daß man Blut dabey ſchwitzen

---

5 Aloyſia Weber war nicht mehr in München, ſie war bereits durch die Vermittelung des kaiſ. Geſandten Grafen Hardeck als erſte Sängerin in Wien engagirt worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf Irrthum, wenn man dieſen Aufenthalt Mozarts in München mit ſeinem Verhältniß zu Aloyſia in Verbindung gebracht hat.

möchte. Folglich ist es sehr schwer für ihn zu schreiben, — sehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man so alle Tage Arien machen will, wie par exemple die erste Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie sie hören werden — sie ist gut, sie ist schön; aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. Er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. — Mit dem Quartett habe ich itzt meine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, je öfter ich mir es auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. Der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er sagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es ist zu lang. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich sagte nur: Liebster Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem Quartett zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe nur bey Ihren zwey Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden.

Nach der Probe fand Raaff sich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect" (30. Dec. 1780). Nachdem Mozart ihm seine erste Arie „vorgeritten" hatte, war er sehr damit zufrieden (15. Nov. 1780); ebenso mit der Arie im zweiten Act (1. Dec. 1780).

Der Mann ist also in seine Aria verliebt als es nur immer ein junger, feuriger Mann in seine Schöne seyn kann; denn Nachts ehe er einschläft und Morgens da er erwacht singt er sie. Er hat zu Baron Viereck und Hr. v. Castel gesagt: Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitativ als Arien; das ist aber Alles geblieben wie es war, ich wüßte aber keine Note, die mir nicht anständig wäre, — enfin, er ist zufrieden wie ein König.

Mißgünstiges Gerede gab es freilich trotzdem, wie er dem Vater schreibt (27. Dec. 1780).

A propos! Becke sagt mir die Täge, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter anderm auch, daß des Raaff seine Arie im zweyten Acte wider den Text geschrieben sey. So hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch — ist es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben! Ich muß Ihnen sagen, daß derjenige zu wenig welsch kann, der Ihnen so was gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Passagen sind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen gänzlich ausdrücken; und über-

haupt ist das die prächtigste Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt".

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchner Oper an. „Der alte ehrliche Panzacchi" war seiner Zeit ein vortrefflicher Sänger und ein guter Acteur gewesen, aber seine Blüthezeit war vorüber, und auch Valesi, der einen wohlverdienten Ruhm als Tenorist hatte, leistete damals schon mehr durch Gesangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher, wenn L. Mozart schreibt (11. Nov. 1780): „Was Du mir von dem singenden Personal schreibst, ist traurig; das Beste also wird die Musik-Composition thun müssen".

Mit den Sängerinnen hatte es diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling waren ihm befreundet und zugethan, sie gingen auf seine Weise ein und waren zufrieden, so wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene arci-contentissima, sie hat sie dreymal nach einander hören wollen", konnte er gleich nach Hause berichten (8. Nov. 1780), und wegen der zweiten Arie verständigten sie sich dann mit einander. „Die Lisel Wendling", meldet er bald darauf (15. Nov. 1780), „hat auch schon ihre zwey Arien ein halb dutzendmal durchgesungen, sie ist sehr zufrieden: ich habe es von einer dritten Hand, daß die beyden Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben".

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einstudiren und Componiren — auch eine Arie für Schikaneder wurde inzwischen fertig gemacht (S. 540) —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war. Die Hausmittel, welche ihm sein Vater empfahl, brachten zwar mitunter Erleichterung; allein da er schreiben mußte, was dem Katarrh nicht gut that, so ging es auch mit der Besserung nur langsam.

Er traf hier mit der Mara zusammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück mir zu gefallen", schreibt er (13. Nov. 1780), „sie macht zu wenig, um einer Bastardina (S. 111 f.) gleich zu kommen (denn dies ist ihr Fach), und macht zu viel, um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin". Noch viel weniger als von ihrem Gesang war er von dem Benehmen des Mara'schen Ehepaaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesicht ansah", erbauet, von dem er später (24. Nov. 1780) berichtet. Als die Mara im Hofconcert nach der ersten Symphonie singen sollte, „sah ich ihren Herrn Gemahl hinter ihr mit einem Violoncell in der Hand herschleichen — ich glaubte, es wird eine mit einem Violoncell obligate Aria seyn. Der alte Danzi, ein sehr guter Accompagnateur, ist erster Violoncellist hier;

auf einmal ſagt der alte Toeschi (auch Director, der aber in dem Moment, wo Cannabich da iſt, nichts zu befehlen hat) zum Danzi NB. ſeinem Schwiegerſohn: Steh er auf und laß er den Mara herſitzen. Als dieß Cannabich hört und ſieht, ſpricht er: Danzi, bleiben Sie ſitzen! der Churfürſt hat es gern, wenn ſeine Leute ſpielen. Darauf ging die Aria an. Hr. Mara ſtand wie ein armer Sünder mit dem Baßl in der Hand hinter ſeiner Frau". Die Arie, welche die Mara ſang, hatte einen zweiten Theil, ſie ging aber, ohne das Orcheſter zu aviſiren, „mit ihrer angebornen air d'effronterie" während des Ritornells herab und beſchwerte ſich nachher beim Kurfürſten[6]. Der aber ſagte ihr: „Madame, Sie haben wie ein Engel geſungen, obwohl Ihnen Ihr Mann nicht accompagnirt hat", und verwies ſie an Graf Seeau.

Ende November wurde der erſte Act probirt, er konnte den beſten Erfolg melden (1. Dec. 1780), der die allgemeine Erwartung nur noch höher ſpannte.

Die Probe iſt außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem ſechs Violin, aber die gehörigen Blas-Inſtrumenten; von Zuhörern wurde Niemand zugelaſſen, als die Schweſter von Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie Alles voll Freude und Erſtaunen war. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich verſichere Sie, ich ging mit ſo ruhigem Herzen zu dieſer Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. — Graf Seinsheim ſagte zu mir: Ich verſichere Sie, daß ich mir ſehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet. Das Cannabich'ſche Haus, und Alle, die es frequentiren, ſind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch mit dem Grafen zu ſprechen) zu ihm nach Hauſe kam, kam mir ſchon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß die Probe ſo gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närriſch nach Hauſe. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdeſſen, da ſie mit ihrer kranken Roſe allein zu Hauſe war, tauſend Sorgen wegen meiner. Ramm ſagte mir (denn wenn Sie dieſen kennen, werden Sie ſagen, das iſt ein wahrer Teutſcher, der ſagt Ihnen ſo Alles ins Geſicht, wie er ſich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl geſtehen, ſagte er, daß mir noch keine Muſique ſolche Impreſſion gemacht hat, und ich verſichere Sie, daß ich wohl funfzigmal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieſer Mann für Freude haben muß, wenn er dieſe Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh iſt bey dieſer Probe etwas ärger geworden. Man erhitzt ſich halt doch, wenn Ehre und Ruhm im Spiele ſind, man mag Anfangs noch ſo kaltblütig ſeyn.

---

6 Aehnliche Geſchichten hatte das Mara'ſche Ehepaar auch an anderen Orten erlebt; vgl. Forkels muſik. Alman. 1789 S. 122 ff. und die Charakteriſtik Mara's bei Zelter Briefw. mit Goethe III S. 418 ff. VI S. 149 ff.

Auch von anderer Seite her erhielt der Vater die Bestätigung, welche er Wolfgang nicht vorenthielt.

Diese Tage zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebungen Deiner Musik des 1sten Actes war: er schrieb, daß ihm die Thränen in die Augen traten, als er die Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß Alles neu und schön wäre ꝛc.; daß sie nun im Begriff wären, den 2ten Act zu probiren, — daß er mir dann selbst schreiben werde, u. s. w. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut.

Der Vater, der anfangs Wolfgang ermahnt hatte, ja nichts auf die lange Bank zu schieben — wie er es wohl in Salzburg gemacht hatte — wurde bei dem anhaltenden Katarrh besorgt, um so mehr, da auch die Tochter von einem bedenklichen Brustübel befallen war, und forderte ihn auf, sich zu schonen; er solle den dritten Act nur nicht übereilen, er würde noch früh genug damit fertig werden. Bereit, wie er immer war, ihm guten Rath zu ertheilen, ermahnte er ihn, ja darauf bedacht zu sein, daß eine Oper nicht bloß Kennern gefallen solle (11. Dec. 1780). „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publicum zu denken: — Du weißt, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt". Davon aber wollte Wolfgang nichts wissen. „Wegen dem sogenannten Popolare", antwortet er ihm (16. Dec. 1780), „sorgen Sie nichts, denn in meiner Opera ist Musik für alle Gattung von Leuten — ausgenommen für lange Ohren nicht".

Unterdessen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dec. Nachmittags wurde bei Graf Seeau der erste Act — die Stimmen waren indessen duplirt, so daß zwölf Geiger spielten, — mit dem zweiten probirt. Auch diese Probe fiel gut aus, wie Wolfgang meldet (19. Dec. 1780),

und hat sich das Orchestre wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der zweyte Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der erste seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hofe, welches ich längst gewunschen, denn bey Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer incognito zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Carnabich zu mir. Bey der letzten Probe war er ganz durchnäßt vom Schwitzen. Daß ich gesund und froh bin, setzt er hinzu, werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man ist doch froh, wenn man von einer so großen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es

fehlen nur noch drey Arien und der letzte Chor vom 3ten Acte, die Ouverture und das Ballet — et adieu partie!

Noch höher steigerte sich die Befriedigung bei der nächsten Probe (27. Dec. 1780).

Die letzte Prob ist herrlich gewesen, sie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da. Dieses Mal ist mit dem ganzen Orchestre (versteht sich, das im Opernhause Platz hat) probirt worden. — Nach dem ersten Acte sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Oper wird charmant werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. — Weil er nicht wußte, ob er so lange da bleiben kann, so mußte man ihm die concertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Act machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke. Er hat auch den andern Tag früh beym Cercle meine Opera sehr gelobt.

Auch Abends bei der Cour hatte der Kurfürst wieder lobend von der Musik gesprochen, und Mozart erfuhr von sicherer Hand, daß er nach der Probe gesagt hatte: „Ich war ganz surprenirt — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht — das ist eine magnifique Musik".

Auch von diesen Erfolgen kamen die günstigen Nachrichten, eine über die andere, nach Salzburg. „In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera", verkündet der Vater (25. Dec. 1780). „Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte Herrn Becke's Brief an Fiala, den er aller Orten lesen ließ". An L. Mozart selbst schrieb Becke, „daß der Chor im zweyten Act beym Sturme so stark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sonnenhitze, eiskalt machen müßte", und die concertirende Arie der Dorothea Wendling rühmte er außerordentlich. Auch der Violinspieler Esser aus Mainz (S. 326), der in Salzburg Concert gegeben hatte, schrieb von Augsburg aus über die beiden Acte der Oper, die er gehört hatte, che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita. „Kurz", meint der Vater, „es wäre zu weitläufig, alle Lobsprüche über Alles herzusetzen. Ich wünsche, daß der dritte Act die nämliche Wirkung thut, und hoffe es um so gewisser, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muß[7]. Basta, ich hoffe, daß es heißen soll: finis coronat opus".

7 „Das Accompagnement bey der unterirdischen Stimme" berichtet ihm Wolf-

Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit ſteckte (30. Dec. 1780): „Der dritte Act wird wenigſtens ſo gut ausfallen, als die beyden erſten; ich glaube aber unendliche mal beſſer, und daß man mit Recht ſagen könne: finis coronat opus". Aber zu thun hatte er dabei. „Kopf und Hände" ſchreibt er (3. Jan. 1781) „ſind mir von dem dritten Act voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich ſelbſt zu einem dritten Act würde. Der allein koſtet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es iſt faſt keine Scene darin, die nicht äußerſt intereſſant wäre". Er hatte dann auch die Genugthuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwey erſten Acte noch um Vieles überträfe.

Der ſorgliche Vater, der bemüht war, ihn auf alles aufmerkſam zu machen, was für einen guten Erfolg von Wichtigkeit ſein konnte, ermahnte ihn noch beſonders, ſich mit dem Orcheſter in gutem Vernehmen zu halten (25. Dec. 1780) — Erfahrungen von Salzburg her mochten ihm das wohl beſonders nöthig erſcheinen laſſen.

Suche nur das ganze Orcheſter bei guter Laune zu erhalten, ihnen zu ſchmeicheln und ſie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Inſtrumenten die unausgeſetzte erſtaunlichſte Aufmerkſamkeit dazu, und es iſt eben kein Spaß, wenn das Orcheſter wenigſtens drey Stunden mit ſolchem Fleiß und Aufmerkſamkeit angeſpannt ſeyn muß. Jeder, auch der ſchlechteſte Bratſchiſt, iſt auf's Empfindlichſte gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerkſamer, und ſo eine Höflichkeit koſtet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja ſelbſt; ich ſage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erſt dann die Freundſchaft und den Eifer des ganzen Orcheſters nöthig haſt, wenn die Opera in Scena iſt. Die Lage des ganzen Orcheſters iſt dann ganz anders, und aller Mitſpielenden Aufmerkſamkeit muß noch mehr angeſpannt ſeyn. Du weißt, daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act ſo neu und gut als der erſte Act ausfallen werde? Da nun dieſer Zweifel gehoben iſt, ſo werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige ſeyn werden, die zweifeln werden, ob dieſe Muſik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orcheſters.

---

gang (3. Jan. 1781) „beſteht in nichts als fünf Stimmen, nämlich drey Poſaunen und zwey Waldhorn, welche an dem nämlichen Ort placirt ſind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orcheſtre iſt bey dieſer Stelle ſtill". Wegen dieſes Arrangements hatte er erſt noch einen Streit mit Graf Seeau zu beſtehen.

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, sondern, weil kein Extraballet, nur ein zur Handlung gehöriges Divertissement gegeben werden sollte, hatte Mozart, wie er sagt (30. Dec. 1780), auch die Ehre die Musik dazu zu machen. „Mir ist es aber sehr lieb", setzt er hinzu „denn so ist doch die Musk von einem Meister". Bis in die Mitte Januars hatte er noch mit den „verwünschten Tänzen" so viel zu thun, daß er an nichts anderes denken konnte, auch an sein Befinden nicht; — erst am 18. Jan. konnte er schreiben: „laus Deo, nun hab ichs überstanden!"

Unter diesem rastlosen Arbeiten und Probiren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiserin Maria Theresia die Aufführung hindern werde, allein Wolfgang beruhigte ihn sogleich, daß aus dieser Ursache kein Theater geschlossen würde. Später erschreckte ihn ein Gerücht, die Kurfürstin sei hoffnungslos erkrankt, aber zu seinem Trost erfuhr er, daß das „eine Capitallüge" sei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung bestimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe sollte am 27. Januar sein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit diesem Aufschub wohl zufrieden war: „so kann man noch öfter und mit mehr Bedachtsamkeit probiren".

Der Ruhm des Idomeneo, welcher schon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große Genugthuung — wie ihm der Dr. Prexl (S. 522) das „ohnaussprechliche Vergnügen" ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern so große Ehre machte" —, mehrere von ihnen reisten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robini mit ihrer Familie, zwei Fräulein Barisani, von der Kapelle ging Fiala hin. L. Mozart, der „sich auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freute", war entschlossen, mit seiner Tochter, sobald er irgend abkommen könne, nach München zu reisen. Da er aber einer abschlägigen Antwort von Seiten des Erzbischofs sich nicht aussetzen mochte und es verlautete, daß derselbe nach Wien reisen werde, wartete er seine Zeit ab. Es paßte ihm daher sehr gut, daß die Aufführung der Oper so lange verschoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereist war. Nun machte er sich am 25. Januar auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu sein; Wolfgang hatte sich so eingerichtet, daß er in seiner Wohnung im Sonneneck der Burggasse Vater und Schwester allenfalls beherbergen konnte, wenn sie auch auf kurze Zeit „wie Zigeuner und Soldaten" wohnten.

Die Anwesenheit des Vaters mit der Schwester in München hat uns wahrscheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht. Die Münchner Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten (1781, 1. Febr. N. 19, S. 76) beschränkten sich auf folgenden Artikel:

„Am 29ten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper Idomeneo zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Uebersetzung — sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerraths Lorenz Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben“ [8].

Indessen kann man nach allem, was wir über den Beifall, welchen die Oper in den Proben fand, lesen, nicht bezweifeln, daß sie glänzend aufgenommen wurde.

Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt, wissen wir nicht; daß es nicht sehr bedeutend war, erhellt daraus, daß L. Mozart seinem Sohn schreibt (11. Dec. 1780): „Wie wird es mit der Spart gehen? wird sie nicht copirt? Du mußt darauf Bedacht nehmen. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man eine Spart nicht zurücklassen“. Worauf dieser antwortet (16. Dec. 1780): „Wegen der Spart zu copiren brauche ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allezeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeister gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen“. Die Originalpartitur in drei Bänden ist eine mit rascher Hand geschriebene sehr saubere Reinschrift, in der fast gar nichts geändert ist, als mitunter im Recitativ. Wie gewöhnlich sind die einzelnen Nummern für sich geschrieben und nachher eingelegt; die Noten der Contrabaßstimme sind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßspieler am Klavier, größer geschrieben. Die Partitur sollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht. „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder gravirt, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Sr. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken waren, allein meines Sohnes Reise nach Wien und die dazwischen gekommenen Begebenheiten machten,

8 Der Artikel wurde auch in der augsburgischen Ordinari-Postzeitung (1781 5. Febr. Nr. 31 abgedruckt. Rudhart Gesch. d. Oper zu München I S. 168.

daß wir Alles verſchoben". Noch nicht gedruckt iſt die Muſik zum Ballet, welches mit dem Idomeneo gegeben wurde (367 K.).

Mozart ſoll den Idomeneo (366 K.) auch in ſpäteren Jahren ganz vorzüglich geſchätzt haben[9]; gewiß iſt es, daß er ſich bald, nachdem er in Wien feſten Fuß gefaßt hatte, Mühe gab, denſelben dort auf die Bühne zu bringen, zu welchem Zweck er ihn vollſtändig umarbeiten wollte. Leider ſchlug dieſer Plan fehl, und als im Jahr 1786 eine Geſellſchaft vornehmer Dilettanten beim Fürſten Karl Auersperg ſeine Oper aufführte, nahm er zwar mancherlei Veränderungen mit derſelben vor, doch kam es damals zu keiner förmlichen Umarbeitung (Beil. XV, 2). Später, und beſonders wieder in neueſter Zeit, iſt Idomeneo auf verſchiedenen Bühnen von Zeit zu Zeit wieder gegeben worden, ohne bei dem größeren Publicum ein gleiches Intereſſe zu finden, wie die bekannten Opern Mozarts; das Urtheil der Kenner hat ihn ſtets ausgezeichnet[10]. Beide Erſcheinungen ſind begreiflich, wenn man näher auf die Eigenthümlichkeit dieſes Kunſtwerks eingeht.

Sehr richtig bemerkt Ulibicheff, daß man im Idomeneo ſehr wohl unterſcheiden könne, wo Mozart noch von dem Formalismus der opera seria abhängig ſei, wo er Gluck und der franzöſiſchen Oper nachſtrebe, und wo er ganz ſelbſtändig und frei nur ſeine eigene Künſtlernatur darſtelle. Dieſe verſchiedenen Richtungen geben ſich natürlich nicht in den einzelnen Muſikſtücken mit abſoluter Einſeitigkeit kund, überall bildet Mozarts Individualität, wie wir ſie in dieſer Zeit als eine feſt ausgebildete kennen, den eigentlichen Kern. Wir ſahen, daß das Libretto den Charakter einer Vereinigung der italiäniſchen und franzöſiſchen Oper in der Art trägt, daß die italiäniſche Weiſe das beſtimmende Element iſt; wir ſahen ferner, daß die Sänger, welche mit Ausnahme der beiden Frauen der italiäniſchen Schule angehörten, ebenfalls auf das Feſthalten der italiäniſchen Form hinwirken mußten. Wir können uns daher nicht wundern, wenn Mozart, namentlich in den für dieſe Sänger beſtimmten Arien, von der hergebrachten Form ausging und derſelben durch zweckmäßige Modification abzugewinnen

9 So berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 51). Was er zur Begründung anführt iſt freilich der Hauptſache nach unrichtig.

10 Reichardt, der ſonſt nicht geneigt war Mozart gelten zu laſſen, hat in einer ſehr anerkennenden Anzeige den Idomeneo ſogar als das reinſte Kunſtwerk bezeichnet, welches Mozart je vollendet habe (Berl. muſ. Ztg. 1806 S. 11 f.). Unbedeutend iſt was Seyfried (Cäcilia XX S. 178 ff.) über die Oper ſagt; dagegen iſt Ulibicheffs Beurtheilung (nouv. biogr. II p. 94 ff. Mozarts Opern v. Roßmaly S. 1 ff.) im Allgemeinen treffend und enthält manche feine Bemerkung.

suchte, was nur möglich war. Allein die Sache lag noch tiefer. Bei unverkennbarem Einfluß des französischen Originals auf die Oper war doch dem Ganzen der Charakter der italiänischen Poesie, Sprache und Nationalität unverkennbar aufgeprägt. Man sehe die Arien an. Unverkennbar ist das Bestreben, dem Gefühl aus der dramatischen Situation heraus einen mehr individuell charakteristischen Ausdruck zu geben, als auch Metastasio zu thun pflegte; allein der Form und Fassung nach sind sie doch nur modificirt und haben den specifischen Charakter der italiänischen Poesie behalten. Die Rhetorik derselben ist aber von der Rhetorik der französischen Poesie bestimmt unterschieden. Noch unmittelbarer wirkt die Sprache ihrem Klang und Accent nach auf die musikalische Gestaltung ein, und der Unterschied der italiänischen und französischen Sprache macht sich auffallend genug nicht allein im Recitativ geltend, für welches der musikalische Charakter der Sprache maaßgebend ist; wir haben hier auch ein wesentliches Element für die Melodiebildung anzuerkennen. Am tiefsten aber greift die gesammte nationale Auffassung. Empfindungen und Leidenschaften sind bei verschiedenen Völkern nicht nur dem Grade nach verschieden, auch der Ausdruck derselben erhält einen seinem Wesen nach eigenthümlichen Charakter, und wo sich eine wirklich nationale Kunst entwickelt, da prägt sie in ihren Gestalten diesen besonderen Charakter aus. Die Italiäner äußern ihre Gefühle nicht allein lebhaft und betonen sie stark, sondern ein instinctiver Sinn für das Formale ruft scharf ausgeprägte Erscheinungen hervor und begünstigt das Ausbilden des Typischen, wie sich dies z. B. in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Mimik offenbart. Diese Richtung hat auf die Ausbildung der Musik, besonders der dramatischen, bei den Italiänern entschieden eingewirkt. Sie trägt noch heute einen nationalen Charakter, der nicht bloß äußerlich in gewissen Formen und Wendungen sich ausprägt, sondern der aus der Natur des Volkes hervorgegangene künstlerische Ausdruck seiner Gemüthsregungen ist. Wer italiänische Musik von italiänischen und deutschen Sängern hat vertragen hören, wird sich leicht überzeugt haben, daß der wesentliche Unterschied nicht allein auf Gesangschule und Methode, vielmehr wesentlich auf der Eigenthümlichkeit des italiänischen Volkscharakters beruhet. Daher darf es denn auch nicht verwundern, wenn Musik, die uns Deutschen als unwahr oder gar unnatürlich erscheint, auf Italiäner einen viel tieferen Eindruck macht, als den bloß sinnlichen auf das Ohr.

Diese eigenthümlich italiänische Färbung trägt nun Mozarts Idomeneo, wie alle seine italiänischen Opern, nicht bloß insofern italiä-

niſche Technik und Mechanik geſchickt angewendet ſind, ſondern mit dem lebendigen Hauch und Duft, welche allein ein Hingeben an den Volksgeiſt erzeugen können. Schon im Knaben gewahrten wir dieſen feinen Sinn für den Unterſchied des Nationalen, als er in Baſtien und Baſtienne und in der Finta semplice den Charakter des deutſchen Singſpiels und der opera buffa ſo ſcharf auseinanderhielt. Wenn man die Zaide mit dem Idomeneo zuſammenhält, wird man die Grundverſchiedenheit in der Auffaſſung und Darſtellung der Seelenſtimmung nicht minder beſtimmt ausgeſprochen finden; ſo wie ſie ja auch ſpäter in der Entführung und Zauberflöte, dem Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte und Tito gegenüber deutlich hervortritt. Um nur auf ein Beiſpiel hinzuweiſen, ſo gehört die Scene, in welcher Idomeneo nach der Aufforderung des Oberprieſters ſeinen Sohn als das Opfer bezeichnet und nun das Volk von Entſetzen und Mitleid ergriffen in Klagen ausbricht, ohne allen Zweifel zu dem Schönſten und Ergreifendſten, was Mozart geſchrieben hat, und doch iſt gerade dieſem Chor 21 der Stempel des ſpecifiſch Italiäniſchen unverkennbar aufgedrückt. Stellen wie già regna la morte erſcheinen wie typiſch für verwandte Ausdrucksweiſen, die uns in italiäniſchen Opern ſo häufig begegnen. Dieſe italiäniſche Haltung, welche als der Geſammtcharakter, auf welchem die künſtleriſche Harmonie des Ganzen beruht, heraustritt, iſt nicht etwa aus bewußter Ueberlegung durch beſtimmte Mittel als ein nationales Colorit hervorgebracht. Sie beruht vielmehr auf einem Hineinleben in die italiäniſche Weiſe, welche als die natürliche Grundlage der Kunſtübung in dieſer Richtung galt. Dies war nur möglich, ſo lange die italiäniſche Muſik in Deutſchland auf der Bühne wie in der Kirche factiſch die Herrſchaft hatte und im nationalen Bewußtſein keinen Widerſpruch fand. Zu der Zeit, in welche Mozarts Jugend und Bildungszeit fällt, war dies in Süddeutſchland unbedingt der Fall. Die muſikaliſche Atmoſphäre, in welcher er aufwuchs, die Bildungselemente, welche ihm zugeführt wurden, waren durchaus italiäniſch, und italiäniſche Auffaſſung und Darſtellung mußte ihm zur anderen Natur werden, wie allen deutſchen Künſtlern, welche im vorigen Jahrhundert die italiäniſche Oper mit ausgebildet haben. Das Verhältniß, in welchem das künſtleriſche Genie zu ſeiner Zeit und Nation ſteht, iſt ſchwer zu faſſen. Weit entfernt, ſich den Einflüſſen derſelben zu entziehen, offenbart es gerade dadurch ſein Weſen, daß es bedeutende Züge und Richtungen derſelben ſtark und kräftig, ſelbſt bis zur Einſeitigkeit, darſtellt; und dann ſteht es wiederum dieſen Mächten

kämpfend und ringend gegenüber, und beherrſcht und beſtimmt dieſelben. Schwerlich wird es je gelingen, die Natur eines Künſtlers bis zu dem Punkt hin zu ergründen, wo die Fäden ſeiner perſönlichen Anlagen und Kräfte und die von der Bildung ſeiner Zeit und Nation ausgehenden ſo zuſammenlaufen, daß ſie die künſtleriſche Individualität hervorbringen; man wird ſich beſcheiden müſſen, wenn man nur auf dem Wege ſeiner Entwickelung noch die Spuren verfolgen kann. Wenn Mozart durch die Bildung ſeiner Zeit ſo in die italiäniſche Muſik eingeführt war, daß ihr Weſen ihm als das Weſen der Muſik überhaupt erſchien, ſo bildete er doch die ſo in ſich aufgenommenen Elemente mit der ganzen Kraft ſeiner Individualität aus. Er faßte ſie nicht mit Bewußtſein als eine nationale auf, er trat derſelben aber auch nicht mit einem beſtimmten Nationalgefühl gegenüber und ſuchte daher nicht etwa deutſche Weiſe derſelben einzupflanzen. Die künſtleriſchen Elemente einer bereits entwickelten Kunſt und ſeiner Individualität vereinigten ſich zu einer harmoniſchen Durchbildung, die allein Kunſtwerke, welche echt italiäniſch und echt Mozartiſch waren, hervorrufen konnte. Das friſche Leben, welches in der deutſchen Dichtung erwacht war und den Deutſchen das Selbſtgefühl eines Volkes zunächſt auf dem Gebiet des künſtleriſchen Schaffens verlieh, berührte Mozart erſt zu einer Zeit, da ſeine muſikaliſche Bildung feſt begründet war. Er konnte daher, ohne in Widerſpruch mit ſich zu gerathen, auf dem von ihm betretenen Wege fortſchreiten und die italiäniſche Oper als eine beſtimmte Kunſtform, die er ſich in Wahrheit zu eigen gemacht hatte, weiter ausbilden. Aber jene Regung der deutſchen Kunſt ergriff ihn, wie wir ſehen werden, in ſeinem innerſten Weſen, ſie gab ihm das klare Bewußtſein, daß er als ein deutſcher Künſtler ſchaffen wolle. War das deutſche Element ſeiner Natur — deſſen er ſich ja nie entäußern konnte — gewiſſermaßen ruhend und latent geblieben, während er die italiäniſch gebildete Kunſt ſich aneignete, ſo konnte er dann alles, was er dort gewonnen, als ſein freies Eigenthum mit deutſchem Sinn und Gefühl verwerthen. Indem ſo durch ihn die Entfaltung einer deutſchen Muſik theils neu belebt, theils neu begründet iſt, hat er die italiäniſche Oper, welche er auf die Höhe ihrer Entwickelung führte, in ihrer univerſalen Bedeutung abgeſchloſſen: nach Mozart hat ſie nur mehr eine nationale Geltung. Wie jedes Genie von kunſthiſtoriſcher Bedeutung ſchauete er zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft. Er vermochte es, die wahrhaft lebendigen Elemente der in langer Entwickelung ihrem Ziel entgegengehenden italiäniſchen Muſik zu Kunſtwerken von gereifter Vollendung

zuſammenzufaſſen und mit neugeſtählter Kraft das friſche Tagewerk der jugendlich ſich regenden deutſchen Muſik anzugreifen, auch hier unermüdet dem Ziel künſtleriſcher Freiheit und Schönheit entgegenzuſchreiten.

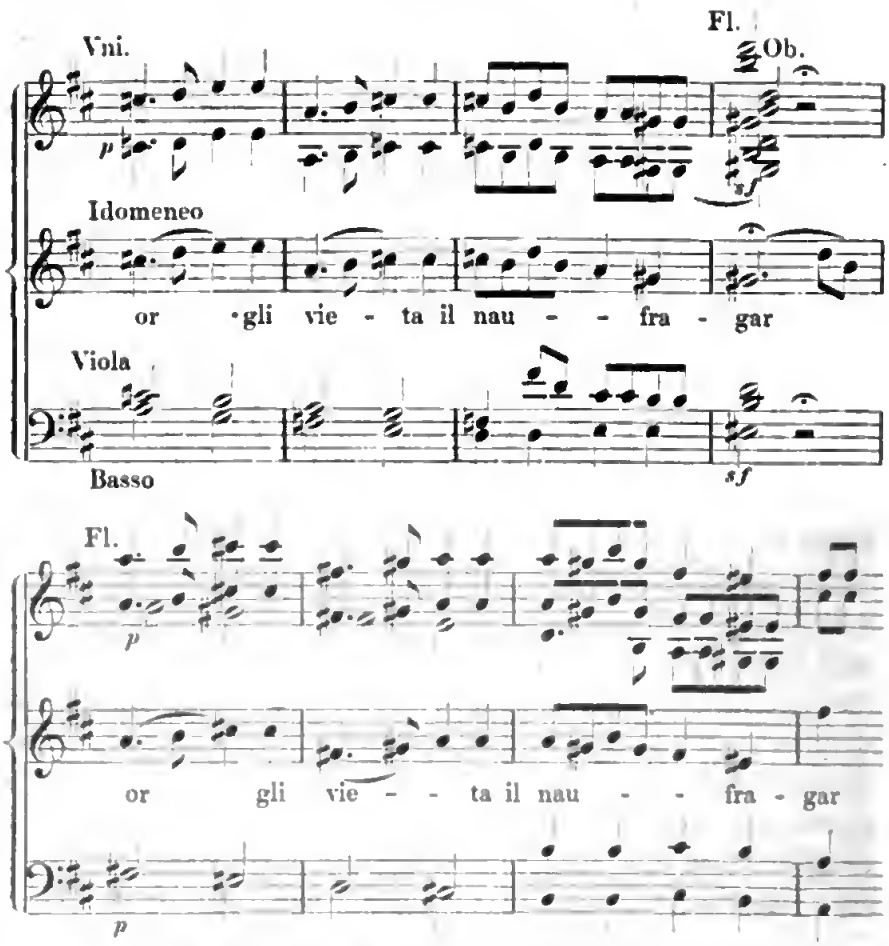
Im Idomeneo gewahren wir alſo den echt italiäniſchen Charakter der opera seria, durch die Kraft der bereits vollkommen ausgebildeten Mozartſchen Individualität zur ſchönſten Vollendung gebracht; allein in Einzelheiten erkennen wir auch noch die Uebermacht der hergebrachten Form, welcher der Künſtler ſich fügen mußte.

Unverhüllt tritt dies in den beiden Arien des Arbace hervor. Die Rolle des Vertrauten war dramatiſch wie muſikaliſch dazu beſtimmt, Lücken auszufüllen, ſie ſollte nur als Folie für die Hauptperſonen dienen, und galt für ein Hauptmittel jenes Chiaroſcuro hervorzubringen, das man als ein ſo weſentliches Erforderniß der ſceniſchen Wirkung anſah. Demgemäß greifen auch die beiden Arien des Arbace (11. 22) weder dem Text noch der Muſik nach in das dramatiſche Gewebe der Oper ein. Panzacchi, einem tüchtig geſchulten Sänger nach alter Weiſe, konnte etwas zugemuthet werden, es fehlt daher nicht an Coloraturen, Sprüngen und ähnlichen Proben für die hergebrachte Kunſtfertigkeit. Auch ſonſt ſchließen ſich dieſe Arien — abgeſehen davon, daß ſie nur ein Tempo haben und in der Structur demgemäß modificirt ſind — der altüblichen Weiſe an, z. B. die Cadenz einzuleiten; ein ſehr langes Anfangsritornell der erſten Arie iſt ſpäter um zwei Seiten gekürzt. Um aber denſelben doch ein muſikaliſches Intereſſe zu geben, iſt die Begleitung, obwohl ſchwach inſtrumentirt, ſorgfältig und namentlich in der zweiten Arie contrapunktiſch ausgearbeitet. Das dieſer vorhergehende begleitende Recitativ, das ſich Mozart für Panzacchi ausdrücklich beſtellte, iſt ſchön und ausdrucksvoll.

Auch der Caſtrat dal Prato, für welchen die Partie des Idamante beſtimmt war, brachte nur die Schulung eines italiäniſchen Sängers, und ſelbſt dieſe nur in mittelmäßigem Grade mit. Mozart war alſo auch hier an die Tradition gebunden und durfte nicht viel wagen, um ſie eigenthümlicher und lebendiger zu geſtalten. So iſt in den drei Arien deſſelben (3. 8. 27) der alte Typus deutlich zu erkennen. Die erſte wäre, wenn der Sänger eine tüchtige Coloratur gehabt hätte, die ihm offenbar fehlte, wahrſcheinlich eine ordentliche Bravurarie geworden; ſie hat im Allgemeinen dieſe Anlage, nur ſind keine Coloraturen angebracht. Hier iſt aber der Nachdruck auf die Begleitung gelegt, die durchaus ſelbſtändig und intereſſant geführt und durch die

reiche Benutzung der Blasinstrumente von der schönsten Klangwirkung ist. Der öftere Tempowechsel soll, bei dem übrigens sehr regelmäßigen Bau der Arie, den Gefühlsausdruck lebendiger machen. Die zweite Arie ist kürzer und, der Situation gemäß, lebhafter und energischer im Ausdruck, übrigens wieder besonders durch die Begleitung eigenthümlich und interessant. Die dritte schließt sich der alten Form schon durch den langsameren Mittelsatz (Larghetto $^3/_4$) an, auch ist die Begleitung hier einfacher; doch ist die ganze Arie conciser gehalten, als früher Sitte war.

Raaff würde schon wegen seines Alters wesentlichen Erfordernissen nicht mehr genügt haben; aber er war auch, wie Mozart klagte, „auf den alten Schlendrian so versessen, daß man Blut schwitzen möchte". Daher mußte sich dieser sogar in der dramatisch ungleich wichtigeren Partie des Idomeneo dem Herkommen vielfach gegen Ueberzeugung und Neigung bequemen. Aber Raaff war ein bedeutender und verständiger Sänger, dem er daher auch in Beziehung auf Vortrag und Ausdruck ungleich mehr zumuthen konnte. Die erste Arie (6) drückt in zwei ziemlich kurz und knapp gehaltenen Sätzen — einem Andantino sostenuto $^3/_4$ und Allegro di molto C — ein tief erregtes schmerzliches Gefühl lebhaft aus und ist auch dramatisch ganz am Platz, indem sie zugleich dem Sänger Gelegenheit giebt, im getragenen Gesange eine gut geschulte Stimme zu entfalten. An die alte Weise erinnern die einzelnen, scharf abgesetzten und durch Zwischenspiele getrennten Motive, doch ist dies nicht nur sehr geschickt angelegt und ausgeführt, sondern dem Orchester ist besonders durch die Behandlung der Blasinstrumente ein herrlicher sonorer und doch weicher Klang gegeben, der damals ganz neu und von außerordentlicher Wirkung sein mußte. Die zweite Arie (13) ist eine lange Bravurarie in einem Satze (Allegro maestoso) im größten Stil. Mozart nennt sie die „prächtigste Arie" der Oper und protestirt lebhaft dagegen, daß sie „nicht auf die Worte" geschrieben sei; aber sie muthete dem Sänger mehr zu, als Raaff damals leisten konnte. Sie hat den eigentlich heroischen Charakter der opera seria und bietet jede Gelegenheit Gesangskunst zu entfalten, getragene Stellen, ausgehaltene Töne und lange Bravurpassagen. Die letzten sind völlig veraltet; übrigens hatte Mozart recht, die Arie in Ehren zu halten: sie ist voll Ausdruck und Charakter, durch eine glänzende und reiche Begleitung interessant, und besonders im Mittelsatz von überraschender Schönheit der Harmonie. Wie frappant und wie ausdrucksvoll ist z. B. diese harmonische Wendung



Die dritte Arie (30), die Mozart ſeinem alten Freunde recht zu Dank zu ſchreiben ſuchte, iſt eben deshalb ziemlich nach dem alten Zuſchnitt; ſie zeigt die größte Verwandtſchaft mit der Arie, welche Mozart in Mannheim Raaff ſo accurat angemeſſen hatte (S. 415 f.). Der Hauptſatz iſt ein breit gehaltenes Adagio, das im Ganzen einfach und edel dem Sänger Gelegenheit giebt, ſich im getragenen Geſang zu zeigen, der durch eine figurirte Begleitung, in welche Saiten- und Blasinſtrumente ſich theilen, gehoben wird; weniger bedeutend iſt der Mittelſatz (Allegretto $^3/_8$). Zum Zeugniß, wie Mozart arbeitete, dient eine noch erhaltene Skizze dieſer Arie, in der das Ritornell und die Singſtimme mit dem Baß vollſtändig niedergeſchrieben iſt. Wahrſcheinlich hatte er dieſelbe Raaff vor der Ausarbeitung vorgelegt; ſie ſtimmt aber bis auf wenige unbedeutende Veränderungen mit der ſpäteren Ausführung überein. Die Texteworte des Mittelſatzes wollte er anfangs im Tempo und Tact des erſten Satzes componiren; nach vier

Tacten, die er ausſtrich, fing er den Mittelſatz ſo an, wie er dann geblieben iſt.

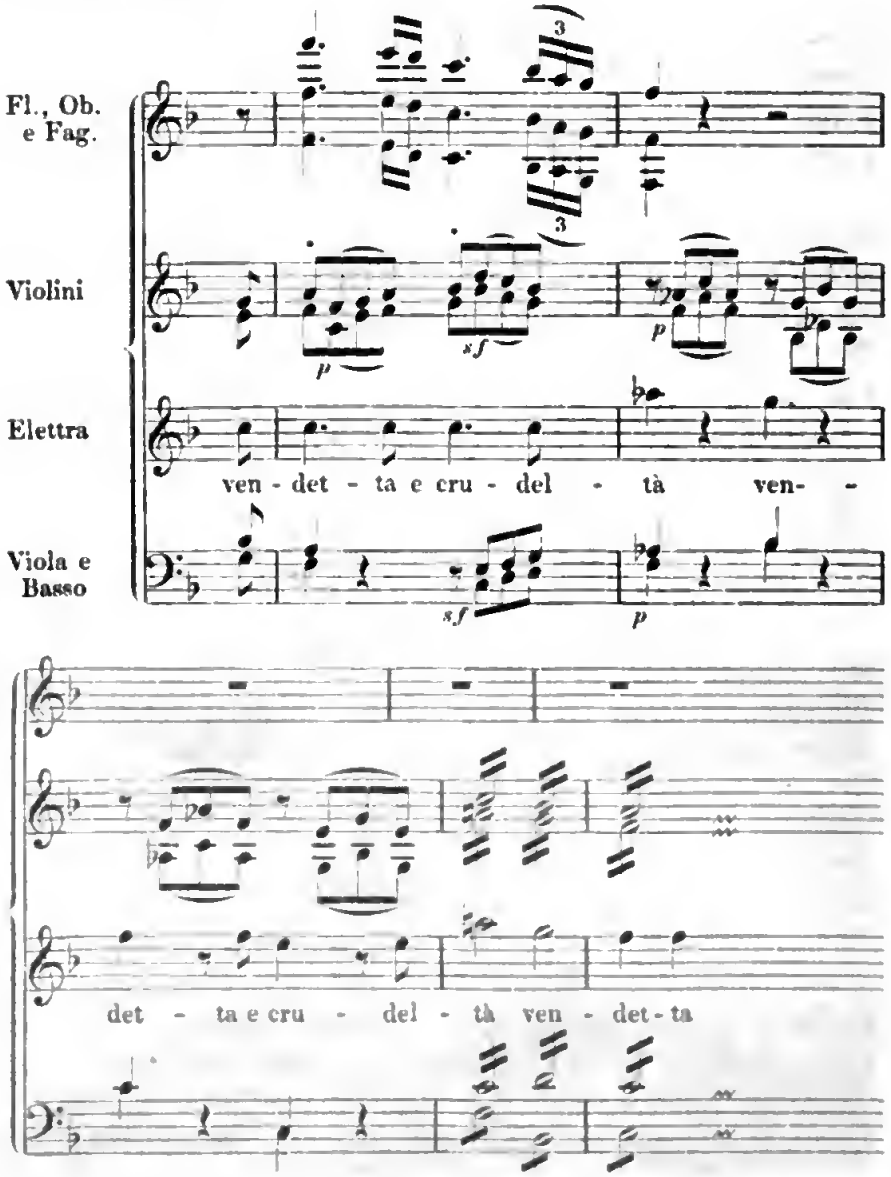
Es war kein geringer Theil der Oper, in dem Mozart ſich ſo gebunden ſah. Indeſſen iſt auch hier der Fortſchritt gegen die Arien aus Re pastore unverkennbar. Es iſt nicht mehr das unwillkürliche Anſtreben einer jugendlichen Productionskraft gegen die zu eng gewordene Form, ſondern ein bewußtes Nachgeben aus beſtimmten Gründen, bei welchem der Componiſt den ungünſtigen Umſtänden das Mögliche abzugewinnen ſucht und genau weiß, wie weit er gehen könne. Allerdings wird es, nachdem die Tradition dieſer Formen gänzlich verloren iſt, ſchwer ſicher zu unterſcheiden, was der unvermerkt wirkenden Macht des Herkommens und was dem bewußt arbeitenden Künſtler eigen iſt. Die Muſikſtücke, in denen Mozart frei walten konnte, machen freilich einen ganz anderen Eindruck.

Dahin gehören die Partien der Ilia und Electra. In der Anlage der letzteren tritt die Bravur entſchieden hervor, aber mit einer beſtimmten individuellen Färbung der Leidenſchaft, welche Mozart als das charakteriſirende Element aufs ſprechendſte zur Geltung gebracht hat. Beide große Arien (5. 29) ſind der lebendige Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenſchaft, die durch ſtolze Würde über das Unedle, welches ſo heftige Ausbrüche der Eiferſucht und Racheluſt leicht annehmen, hinausgehoben wird. Dem Text gegenüber, welcher Electra in dem traditionellen bombaſtiſchen Pathos ſagen läßt (29):

D'Oreste, d'Ajace
Hò in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi dà.
Squarciatemi il core
Ceraste, serpenti!

hat der Componiſt ausſchließlich das Verdienſt individuell charakteriſtiſcher Darſtellung in Anſpruch zu nehmen. Beide Arien ſind bei ſehr verwandter Grundſtimmung doch verſchieden nuancirt. Während in der erſten die Leidenſchaft gährt und ſich in einzelnen Ausbrüchen hervordrängt, iſt die letzte ein lautes Ausraſen der empörten Wuth, daher die hohe Stimmlage hier ganz beſonders in Anſpruch genommen wird. Eigentliche Virtuoſität iſt mit Ausnahme einer, gut geſungen ſehr ausdrucksvollen, Coloratur, die bis ins hohe c ſteigt, nirgend erforderlich, wohl aber ein kräftig leidenſchaftlicher, gut declamirter Vortrag. Nicht ſelten hat die Singſtimme mehr einen declamatoriſchen als melodiöſen

Charakter, deſſen Wirkung durch die raſch wechſelnde, frappante Harmonie bedingt wird. Wie wunderbar ergreifend iſt z. B. der leidenſchaftliche Aufſchrei



Dann tritt aber auch das Orcheſter noch in ganz anderer Weiſe als weſentliches Mittel der muſikaliſchen Charakteriſtik mit ein. Selbſtändig geht es neben der Singſtimme ſeinen Weg, intereſſirt durch das eigenthümliche Leben charakteriſtiſcher begleitender Figuren oder eigener Motive, und giebt durch die meiſterhafte Benutzung der Klangfarben

der ganzen Darstellung Haltung und Kraft. In der ersten Arie zittert alles in unruhiger Bewegung, die Flöte in gebrochenen Accorden, starke Accente der Blasinstrumente schneiden wie Blitze ein, nur in einigen Momenten einigt sich alles wie in einem concentrirten Gefühl der Kraft. Und von welcher Wirkung ist es, wenn in der letzten Arie nach der langen peinigenden Trillerfigur der Geigen[11] das gesammte Orchester wie in einen Triumph der Rache ausbricht![12] In starkem Contrast zu diesen Ausbrüchen der Leidenschaft steht die mittlere Arie der Electra (14), in welcher sie ganz vom Glück ihrer Liebe erfüllt erscheint. Alles athmet hier Ruhe und Zufriedenheit mit einer süßen Zärtlichkeit, als wäre in diesem Gemüthe für Eifersucht und Rache gar kein Raum. Die Singstimme, der nur einmal eine zierliche Coloratur gegeben ist, wie die Begleitung des Saitenquartetts, ist höchst einfach; bei richtigem Vortrag wird der Ausdruck einer endlich befriedigten glücklichen Liebe auch dem Charakter der Electra angemessen erscheinen.

Der Charakter der Ilia, ohne heftige Leidenschaften, voll Gefühl, stets zart und anmuthig, sagte Mozarts natürlicher Richtung vorzüglich zu. Sie wurde von der durch Gesang und Spiel gleich ausgezeichneten Dorothea Wendling gegeben; hier konnte Mozart sich frei bewegen und in ihren Arien (2. 12. 19) finden wir den schönsten Ausdruck seiner Kunstweise. Gleich die erste Arie (2) zeigt, wie er verstand ein Ganzes zu schaffen, dessen Organismus sich aus den musikalischen Formen darlegen läßt, deren Entwickelung zugleich die psychologische Charakteristik bewirkt. Beachtet man z. B. den Wechsel der Dur- und Molltonart, in welcher die Hauptmotive auftreten, die Mittel der Steigerung bei Wiederholung derselben, die verschiedene Weise wie der Ausruf Grecia! behandelt ist, so wird man lauter einfache, naheliegende Mittel der musikalischen Darstellung angewendet finden. Sie gewinnen uns aber nicht nur durch den Reiz der schönen und anmuthigen Erscheinung, die Mittel der formalen Gestaltung werden der natürliche Ausdruck des inneren Gemüthslebens. Die zweite Arie (12) ist eine

11 Ich möchte nicht dafür einstehen, daß diese zischende Figuren nicht durch die Schlangen des Textes hervorgerufen wurden; auch in der Arie des Idomeneo (13) haben die Worte fuor del mar ho un mar in seno das die Wogen ausdrückende Motiv der Begleitung hervorgerufen.

12 Ursprünglich war das Recitativ, welches dieser Arie vorhergeht — wie auch das Textbuch ausweist — viel länger und vollständig componirt; vor der Aufführung sind mehrere Seiten gestrichen, wobei dann auch einige kleine Aenderungen vorgenommen sind.

Cavatine, ein Lied von zwei mit geringen Veränderungen wiederholten Strophen, außer dem Saitenquartett (die Geigen sind gedämpft) von vier obligaten Blasinstrumenten, Flöte, Oboe, Horn und Fagott, begleitet. Die alten Freunde aus Mannheim, Wendling, Ramm, Lang und Ritter, waren wieder beisammen und mit Behagen schrieb Mozart ein Stück, das ihm und dieser Gesellschaft Ehre machen sollte. Ob es ihm gelungen ist! Der erste Eindruck ist der des reinen Wohllauts, in welchen alle mitwirkenden Elemente vollständig aufgelöst sind, daß der musikalische Hörer unmittelbar vollkommene Befriedigung empfindet. Bei näherem Zusehen wird man die in ihrer Einfachheit so kunstvolle Structur — deren Symmetrie schon beim Lesen der Partitur wie in einem Grundriß dem Auge wohlthuend wirkt —, die feine Anwendung der Klangmittel ebenso sehr bewundern als die zarte, anmuthige Erfindung. Und nun versetze man sich in die Situation. Ilia kommt, um Idomeneo für die Güte zu danken, welche ihr, der Gefangenen, in Creta geworden ist. Der Gedanke, daß sie Vater und Vaterland verloren, daß Idomeneo ihr Herrscher, der Vater Idamante's ist, und mehr als alles der Gedanke an ihre Liebe zu Idamante macht sie befangen, und doch verklärt wiederum das Gefühl dieser Liebe, wodurch sie innerlich glücklich und selig wird, alles wie mit einem hellen Rosenschimmer. So beginnt sie mit einer gefaßten, fast ehrerbietigen Freundlichkeit, das Gefühl wird inniger, die Erinnerung an ihr Leiden tritt hervor, aber alles drängt nur dem einen Gefühle zu: or gioja e contento, in dem sie sich selbst vergißt. Dieses Zusammenschließen aller Elemente zu einem harmonischen Ganzen macht das wahre Kunstwerk aus, und es ist undenkbar, daß, so lange die Grundlagen unserer Musik bestehen, ein Musikstück wie dieses nicht als schön empfunden werden sollte. Weniger bezeichnend ist die Situation der letzten Arie (19): sehnsüchtige Seufzer einer einsamen Liebenden; aber die Grundzüge für den Charakter der Ilia sind schon so klar ausgesprochen, daß die eigenthümliche Lieblichkeit ihres Wesens auch hier vollständig ausgeprägt erscheint. Man darf nur die Arie, in welcher Electra (14) ihre zärtlichen Gefühle ausdrückt, vergleichen, um wahrzunehmen, wie bestimmt die musikalische Charakteristik auch bei ähnlichen Voraussetzungen die Grundverschiedenheit beider Frauen hervorhebt.

Das Duett der beiden Liebenden (20 B) ist zwar ansprechend und gefällig, aber weniger bedeutend. Es schließt sich, wie in der Form durch den Wechsel des Tempo, so der Auffassung und Behandlung nach

der hergebrachten Weiſe an, ein Liebesduett leicht und anmuthig bewegt zu halten. Nur geht alles in einer ununterbrochenen Bewegung in knappen Formen fort, und von wirklicher Bravur iſt keine Rede. Bedeutender iſt das Terzett (17), einfach edel und von ſchöner muſikaliſcher Wirkung; doch iſt die dramatiſche Situation darin nicht in der vollen Energie zum Ausdruck gebracht, welcher ſie an und für ſich fähig wäre. Es iſt aber ſicher mit Abſicht zwiſchen eine Folge von anmuthigen Situationen und eine Reihe mächtig aufgeregter ein Muſikſtück geſtellt, das in ſeiner ruhigen und ernſten Haltung das Vorangehende abſchließt und durch eine gewiſſe Sammlung auf das Folgende vorbereitet ohne der Ueberraſchung, die dadurch bewirkt werden ſoll, etwas vorweg zu nehmen. Auch dies iſt ein Mittel um jenes oft erwähnte Chiaroſcuro herauszubringen, den Geſammtton, durch welchen das Einzelne ſich in der richtigen Weiſe abhebt. Damit alles zu einem Ganzen zuſammenſtimme wird ein Herabſtimmen gewiſſer Momente nöthig, was freilich nicht zu einem Verwiſchen oder Verändern des Weſentlichen führen darf. In der hier gegebenen Situation iſt den drei ſingenden Perſonen eine gewiſſe gedrückte und beängſtigende Stimmung gemeinſam, welche lebhafte Ausbrüche der Empfindung zurückhält und jene Mäßigung rechtfertigt. Höher der Erfindung und der Charakteriſtik nach ſteht das Quartett (21), mit welchem Mozart ſelbſt am meiſten zufrieden war, und bei dem er jeden Einfluß der Sänger eben ſo entſchieden ablehnte, als er bei den Arien ihnen nachzugeben bereit war. Es iſt keine ganz bequeme Aufgabe ein Quartett für drei Sopran- und eine Tenorſtimme zu ſchreiben; aber Mozart verſtand es gerade daraus, durch genaue Kenntniß der Stimmlagen und geſchickte Zuſammenſtellung eigenthümlich ſchöne Klangwirkungen zu gewinnen. Man erkennt ſogleich das Talent, einen klaren Plan aufzuſtellen und innerhalb der ſo geſteckten Grenzen ſich frei zu bewegen, ſcharf zu charakteriſiren, ohne die Einheit zu ſtören. Ilia und Idamante ſind der Situation gemäß dem Idomeneo und der Electra gegenübergeſtellt, die einzelnen Perſonen aber jede individuell charakteriſirt. Das tritt namentlich da deutlich hervor, wo ſie zuſammen ſingen, und giebt der muſikaliſchen Darſtellung Bedeutung und Leben. Außer dieſer ſelbſtändigen Stimmführung iſt das Quartett beſonders durch harmoniſche Schönheiten ungewöhnlicher Art ausgezeichnet, und gehört unleugbar zu Mozarts ſchönſten Leiſtungen. Seine Frau erzählte, daß er einſt, als er in dieſem Quartett mitſang, von ſolcher Rührung ergriffen wurde, daß

er aufhören mußte und längere Zeit die Composition nicht ansah[13]. Eigenthümlich und durchaus der Situation entsprechend ist auch der Schluß desselben. Idamante hatte zu Anfang fest begonnen, wie einer der seinen Entschluß gefaßt hat: andrò ramingo e solo, versinkt aber mit den Worten morte cercando u. s. w. in düstre Betrachtungen. Zum Schluß setzt er wiederum ein: andrò ramingo e solo und verläßt die Scene, während das Orchester fortfährt die trüben Empfindungen auszudrücken und sie allmählich verklingen läßt[14].

Einen Hauptvorzug des Idomeneo machen die Chöre aus. Ein bedeutender Unterschied ist aber zwischen denen, welche wesentlich zur Handlung gehören und die Bedeutung der Situation energisch aussprechen, und solchen, welche, mehr äußerlich mit der Handlung in Verbindung gesetzt, hauptsächlich zum Schmuck dienen sollen. Diese letzteren sind meist mit Ballet verbunden und nehmen also auch nur neben demselben ihren Platz ein. Dahin gehört der erste Chor (4), unter dem den trojanischen Gefangenen die Fesseln abgenommen werden, der Schlußchor (32), während dessen Idamante gekrönt wird, und ganz besonders der Chor am Ende des ersten Acts (10), in welchem man auch ohne die Ueberschrift Ciaccona und die ausdrückliche Bemerkung des Textbuches die Tanzmusik nicht verkennen würde. Hier tritt daher das Orchester noch selbständiger hervor als in den beiden anderen Chören. Der Charakter aller dieser Chöre ist eine frische und muntere Lebendigkeit, wie bei einem Menschen, dem es in seiner Gesundheit und Kraft recht wohl ist, alles rührt sich, alles klingt und klappt, und so sind diese Chöre, ohne durch Bedeutsamkeit hervorzuragen, auf die erfreulichste Art an ihrem Platze wirksam. Schärfer charakterisirt ist schon der reizende der Einschiffung der Electra und Idamante's vorhergehende Chor (16), in dem die glückliche Stimmung der Electra so wie der Eindruck des heiteren Himmels und des ruhigen Meers sich wiederspiegeln. Entsprechend ist der Ausdruck der Strophe,

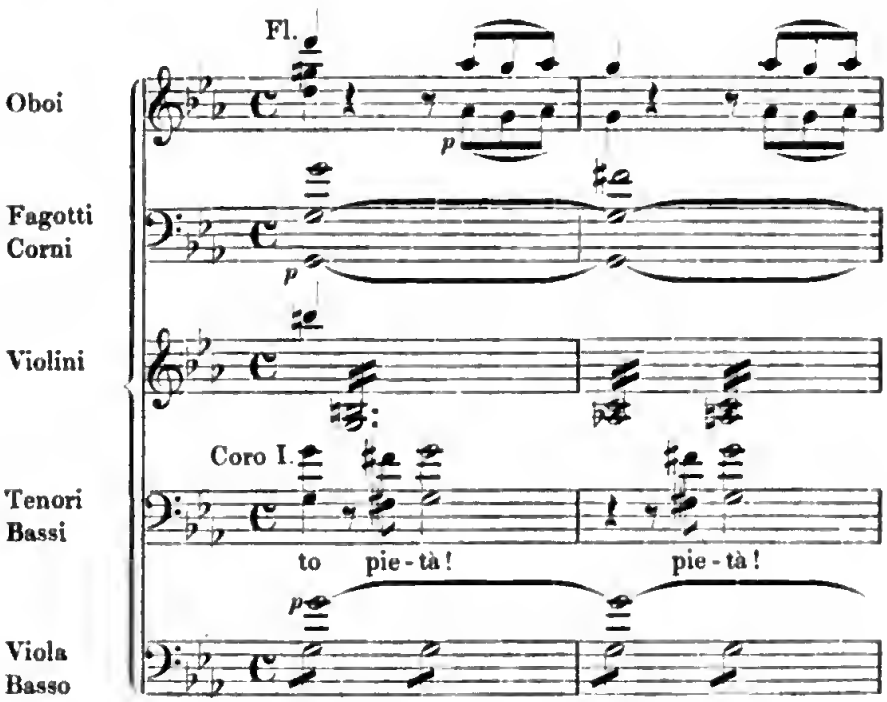
---

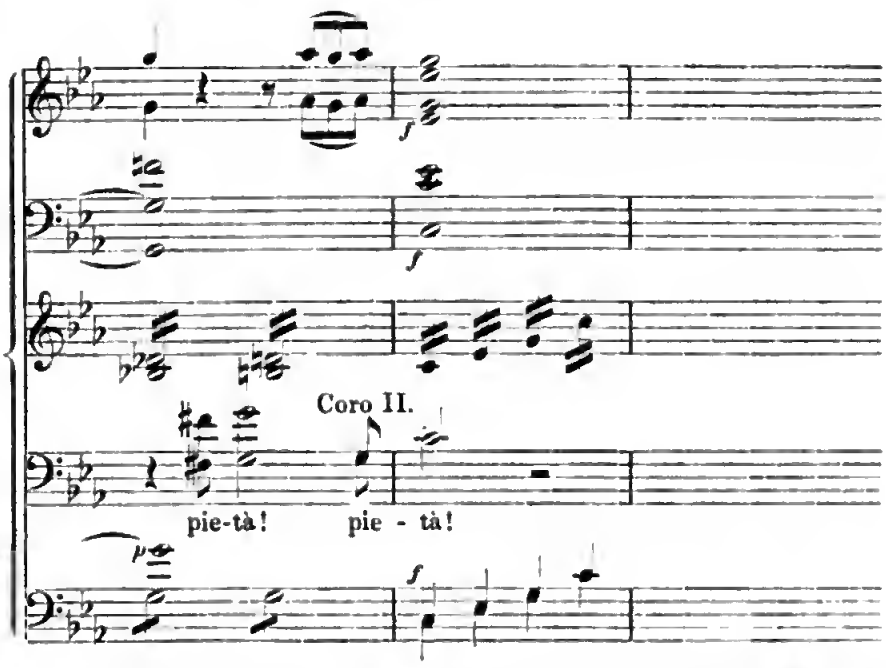
13 Hogarth mem. of the opera II p. 198.

14 In anderer Weise ist der Schluß der zweiten Arie der Electra (14) so gewendet, daß eine musikalische Ueberraschung der Situation gemäß eintritt. Anstatt mit einem Nachspiel abzuschließen fällt der letzte Ton der Singstimme in einen Marsch hinein, den man von fern hört, und zwar den zweiten Theil desselben, so daß man also gleich mitten in denselben hineinversetzt ist. Dieselbe musikalische Attrappe hat Mozart mit dem Marsch im Figaro, und Spohr zu Anfang des Faust mit dem Menuett gemacht.

welche Electra zwiſchen dem Chor ſingt, alles iſt einfach, klar und voll Anmuth und Grazie.

Ungleich bedeutender ſind aber die noch übrigen, durchaus ernſten und großartigen, eigentlich dramatiſchen Chöre. Der erſte (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darſtellt, iſt ein Doppelchor, nur aus Männerſtimmen gebildet. Der eine, den man von fern hört, iſt vierſtimmig, der andere, nähere zweiſtimmig; jener iſt meiſtens in vollen Accorden gehalten, dieſer mehr imitatoriſch; jeder dieſer Chöre iſt in ſich beſtimmt gegliedert, beide ſtehen ſich ſelbſtändig gegenüber und bilden zuſammen ein kunſtreiches, aber klar überſichtliches Ganze. Dieſem tritt das Orcheſter wiederum als eine geſchloſſene Maſſe entgegen, in welcher die Saiteninſtrumente weſentlich dem zweiten, die Blasinſtrumente dem erſten Chor entſprechen. Dem Orcheſter fällt es zu den Meeresſturm zu ſchildern, wobei es an chromatiſchen Gängen nicht fehlt; die Hauptwirkung beruht auf den kräftigen und kühnen Harmonien. Wie wenig Mozart ſich da, wo er es nöthig fand, vor dem Harten und Herben ſcheuete, können mehrere Stellen dieſer Scene beweiſen, z. B.





Noch gewaltiger ſind die Chöre, welche den zweiten Act beſchließen (18). Auch hier erhebt ſich ein Sturm, das Seeungeheuer erſcheint und Entſetzen ergreift das Volk. Während das Orcheſter in der lebhafteſten Bewegung arbeitet, tritt der Chor denſelben in großen Maſſen, theils in breit auseinander gelegten Accorden, theils im mächtigen Uniſono entgegen. Der Wechſel frappanter Harmonien ſteigert ſich am höchſten in der viermal wiederholten Frage il reo qual è? die mit einem Halt auf einem diſſonirenden Accord ſchließt, der von allen Blasinſtrumenten, wie vom Echo zurückgeworfen, wiederholt wird. Eine großartig erſchütternde Wirkung, wie ſie dieſe Concentration aller künſtleriſchen Mittel auf einen Punkt hin erreicht, ohne das Maaß des Schönen zu überſchreiten, war in der Oper ſchwerlich erhört, und Mozart ſelbſt hat ſie ſpäter nicht überboten. Der Schlußchor, der nach einem begleiteten Recitativ des Idomeneo folgt, hat einen anderen, durch die Situation bedingten Charakter, er drückt die von Angſt und Entſetzen beflügelte Flucht aus. Der von Mozart ſelten gebrauchte Zwölfachteltact iſt zum Ausdruck der eiligen Bewegung ebenſo geeignet, als die hier vorherrſchend ſelbſtändige, zum Theil imitatoriſche Behandlung der Singſtimmen; nur mitunter ſammeln ſich alle zum Ausruf des Entſetzens, ſonſt rufen ſie durcheinander, jeder ſucht in haſtiger Zerſtreuung ſeinen Weg, bis mit einzelnen Ausrufen die Maſſe zerſtäubt.

Eine gänzlich verſchiedene Stimmung drückt in nicht minder gran-

dieſer Weiſe der Chor im dritten Act 24 aus. Als nach der affectvollen Anrede des Hohenprieſters Idomeneo bekennt, daß er ſeinen Sohn zu opfern verbunden ſei, da ergreift Entſetzen und Trauer das eben noch unzufrieden murrende Volk. Dieſes Gefühl iſt mit tiefer Innigkeit und mit einer geſättigten Schönheit ausgedrückt, welche, wie ſchon bemerkt, ganz das nationale Gepräge der italiäniſchen Oper trägt. Daran kann man inne werden, wie in einem wahren Kunſtwerk die allgemein gültigen Empfindungen des menſchlichen Herzens mit den Eigenthümlichkeiten nationaler und individueller Beſonderheit verſchmolzen und in ein nur der Kunſt eigenes Gebiet entrückt erſcheinen. Wunderſchön iſt auch hier die Wirkung des Uniſono bei den Worten già regna la morte, das die dumpfe, unter dem allgemeinen Druck ſich kaum erhebende Klage ausdrückt, während die chromatiſch aufſteigende Trielenfigur der Begleitung das geängſtete Gemüth vergebens nach oben zu ziehen ſucht. Schön leitet dies Motiv dann in die gefaßter, mit ruhigerem Vertrauen ausgeſprochene Bitte des Hohenprieſters über, ſowie das rührend ſchöne Nachſpiel einen Strahl von Hoffnung in dieſe muthloſe Stimmung fallen läßt. Auch jetzt noch weiß er zu ſteigern. Denn auf einen einfachen, aber die Stimmung wundervoll wiedergebenden Marſch folgt ein Gebet des Idomeneo und der Prieſter, das ein vollendetes Meiſterſtück iſt, man mag auf den wahren Ausdruck des Gefühls, auf die reiche und eigenthümliche Orcheſterbegleitung, oder auf die durch die Combination der Mittel hervorgebrachte Totalwirkung ſehen. Hier ſoll nur auf den kurzen Chor der Prieſter hingewieſen werden, die auf dem einen Ton C im Einklang beharren, während die Inſtrumente — die Saiteninſtrumente pizzicato in einer harfenartigen Bewegung, die Blasinſtrumente in charakteriſtiſchen Figuren — in wechſelnden Harmonien von C moll aus nach F dur fortſchreiten, wo dann die Singſtimmen auf F ſinken und dieſen Ton feſthalten, indem das Orcheſter die feierlichen und beruhigenden Accorde des ſogenannten Kirchenſchluſſes (B moll, F dur) erklingen läßt. In dieſem Gebet iſt eine Summe von Effecten zuſammengefaßt, die man ſpäter einzeln mit Glück ausgebeutet hat.

Wie ſehr iſt es zu bedauern, daß die Oper von hier aus wieder den gewöhnlichen Lauf der opera seria nimmt und die dramatiſch bedeutenden Situationen für eine ausführliche muſikaliſche Darſtellung ungenutzt läßt. Wären der urſprünglichen Anlage gemäß die folgenden Hauptſituationen zu einem Duett zwiſchen Ilia und Idamante und zu einem Quartett zuſammengefaßt worden, ſtatt daß jetzt den Sängern zu Liebe einzelne Arien den Zuſammenhang auflöſen, ſo würde uns ſicherlich

auch der Schluß der Oper ähnliche Meisterwerke großartig dramatischer Musik bieten.

Die grandiose und freie Behandlung der Chöre sowohl in den Singstimmen als in der Begleitung steht im Wesentlichen auf einer Stufe mit den Chören zu König Thamos; allein die Oper verlangte eine gedrängtere und prägnantere Darstellung als dort, wo die Verbindung mit dem Drama lose und äußerlich ist. Dieser Anforderung eingedenk, giebt Mozart den Chören zwar den für die musikalische Ausführung erforderlichen Spielraum, aber er läßt sie nirgends sich selbständig aus dem Zusammenhange hervordrängen.

Außer der Bedeutung, welche den Chören eingeräumt ist, tritt eine Rücksicht auf die französische Oper auch in der Behandlung des Recitativs hervor. Zwar den Grundstock des Dialogs bildet auch hier das Seccorecitativ, allein das begleitete Recitativ ist nicht nur als Vorbereitung zur Arie häufiger als sonst angewandt, es tritt auch selbständig auf als das geeigneteste Mittel leidenschaftlich erregte Monologe, wie den des Idomeneo nach dem Erscheinen des Ungeheuers (18), oder feierlich pathetische, wie die Anrede des Hohenpriesters (22), darzustellen. Auch in einzelnen Momenten des Dialogs, wo die Empfindung sich über den gewöhnlichen Ton des Gesprächs erhebt, tritt das begleitete Recitativ auf kürzere oder längere Zeit in das Seccorecitativ ein und giebt dem Dialog eine um vieles lebendigere und kraftvollere Haltung. Die Behandlung dieses Recitativs ist durchaus frei. Bald ist es nur eine schärfer betonte Declamation, bald geht es in einen mehr oder weniger ausgeführten eigentlichen Gesang über. Ebenso dient auch das Orchester theils nur zur stützenden Begleitung, theils deutet es in Zwischenspielen an oder führt aus was durch die Textworte in der Seele angeregt ist. Eine wahrhaft unerschöpfliche Fülle von bedeutenden, nach den verschiedensten Seiten hin interessanten Zügen und schönen Motiven ist in diesen Recitativen ausgestreuet. Sehr fein ist z. B. in dem Recitativ der Electra (S. 171 Part.) das Hauptmotiv der folgenden Arie vorweggenommen. Wie geistvoll sind, als Idomeneo, nachdem Ilia ihn verlassen, die Ueberzeugung ausspricht daß sie Idamante liebe, die charakteristischen Motive ihrer Arie — gewissermaßen die Aeußerungen, durch welche sie sich ihm verrathen hat — auf die bezeichnendste Weise harmonisch behandelt in die Zwischenspiele seines Monologs (S. 146 Part.) verwebt! Die Vielseitigkeit und der Reichthum der harmonischen Wendungen ist in diesen Recitativen erstaunlich; Mozarts eigenthümliche Richtung aber zeigt sich auch hier darin, daß er stets die zer-

streueten Momente dieser rasch vorüberziehenden Empfindungen auf einen Mittelpunkt zurückführt und von da aus zu einem Ganzen gliedert. Daher schlägt er fast nie einen Ton an, der für sich allein steht, jeder einzelne Zug wird ihm zu einem Motiv, das weiterer Ausbildung fähig ist und derselben nach dem Maaße seiner Bedeutung für die Situation theilhaftig wird: auch hier ist kein Aufreihen an einen Faden, sondern Abrundung zu einem geschlossenen Ganzen. Das Melodrama wird darauf eingewirkt haben, daß in den instrumentalen Zwischensätzen die dramatische Charakterisirung namentlich durch die ungleich reichere Verwendung des Orchesters mit den verschiedensten Klangfarben viel schärfer ausgeprägt erscheint. Ein Beispiel solcher Charakteristik im Einzelnen giebt die Einleitung zum Recitativ des Oberpriesters 23), welche sich an die Darstellung auf der Scene eng anschließt. Ein Maestoso beginnt, rauschend, fanfarenartig mit Pauken, Trompeten und Hörnern — der König kommt mit seinem Gefolge; darauf Largo, zwei Tacte ruhig gehalten, Saiteninstrumente mit Fagotts — die Priester treten auf; endlich eine rasch bewegte Figur in den Violinen — das Volk drängt sich unruhig herein. Denn wir finden nicht mehr allein das Saitenquartett, etwa mit Hinzutreten eines und des andern Blasinstrumentes beim Recitativ gebraucht, sondern, wo es erforderlich schien, das gesammte Orchester; namentlich dienen die Blasinstrumente in den verschiedenartigsten Combinationen auch hier ein glänzendes Colorit und scharfe Beleuchtung hervorzubringen.

Hiermit ist zugleich eine der merkwürdigsten Seiten des Idomeneo berührt, welche ihn damals zu einem wahren Phänomen machte und ihn auch jetzt noch der Bewunderung und des Studiums würdig erscheinen läßt: die Behandlung des Orchesters. Es läßt sich erwarten, daß Mozart, da er über ein reich ausgestattetes und vortrefflich geschultes Orchester verfügen konnte, mit Vorliebe die instrumentale Seite ausbilden würde. In der That finden wir auch im Idomeneo die Orchesterpartie so reich und glänzend und bis ins feinste Detail so sorgfältig ausgeführt, wie es in dieser Art bei Mozart später nicht wiederkehrt. Die Zusammensetzung des Orchesters ist vollständig dieselbe, welche er später anwendet; er gebraucht sogar mehrfach vier Hörner, wie früher mitunter (S. 309. 523 vgl. 605), in Wien aber nicht wieder. Ueber diese gesammten Kräfte verfügte er nun durchaus frei, indem er nicht mehr wenige Stücke nach gewissen Normen durch reichere Instrumentation hervorhob, sondern theils durchweg das instrumentale Colorit kräftiger und glänzender hielt, dann aber auch über die Wahl und den Ge-

brauch der Mittel allein die Bedeutung deſſen was darzuſtellen war entſcheiden ließ. Dabei beſchränkt er ſich ſelbſt durch ein verſtändiges Maaßhalten und ſpart gewiſſe Mittel für beſtimmte Effecte, wie z. B. die kleine Flöte allein beim Sturm (18), die Poſaunen allein beim Orakel (28) gebraucht ſind. In den Chören zu König Thamos ſind dagegen die Poſaunen ſtark gebraucht, wie ſpäter um eine ähnliche Wirkung zu erreichen in der Zauberflöte. So beſtimmt hatte Mozart ſchon damals den Charakter dieſes Inſtruments aufgefaßt. Beſonders aber war er bedacht, durch einſichtige Vertheilung die rechten Mittel auf den rechten Fleck zu bringen und das Ohr nicht zu überreizen noch zu ermüden. So ſind z. B. in beiden Sturmſcenen (5. 18) keine Trompeten und Pauken — ſie treten erſt bei dem Fluchtchor ein, der ganz anders charakteriſirt iſt —, wohl aber bei den Tanzchören (10. 32), wo es auf feſtlichen Glanz ankommt, und wiederum bei dem Trauerchor (24), wo ihre Wirkung durch Dämpfung eigenthümlich modificirt iſt. Es ließen ſich ſolche Beobachtungen mit Nutzen im Einzelnen verfolgen. Hier genügt es darauf hinzuweiſen, daß das Maaßhalten im Gebrauch der Inſtrumentalkräfte — derzeit nahm man freilich viel mehr die außergewöhnliche Bereicherung wahr — weder eine abſtracte Sparſamkeit noch eine ausgerechnete Variation iſt, ſondern daß mit klarer Ueberſicht und ſicherer Herrſchaft ſtets aus dem Vollen geſchöpft iſt. Dies ſetzt zunächſt die genaueſte Kenntniß aller durch ein ſo reich gegliedertes Orcheſter zu erzielenden Wirkungen voraus, und dieſe konnte Mozart nur durch Divination gewinnen. Er hat in der That im Idomeneo die Grundlage aller modernen Inſtrumentation geſchaffen, die bis auf den heutigen Tag nur im Einzelnen weiter ausgebildet, leider auch verbildet und überbildet iſt. Der feinſte Sinn für die materielle Klangwirkung kann aber für ſich bloß äußerliche Effecte hervorbringen; er darf nur als ein mitwirkendes Organ wahrhaft künſtleriſcher Production thätig ſein, das Schaffen aus dem Ganzen gilt beſonders vom Orcheſter[15]. Die Inſtrumente in ihrer kunſtreichen Verwendung ſind nur

15 Als ein Beiſpiel unter ſo vielen führe ich nur das Gebet Idomeneo's (26) an. Hier iſt die Begleitung der Geigen, welche pizzicato die Harfe nachahmt, ſchon dadurch belebt, daß die Figur meiſtens unter ſie vertheilt wird; dazu tritt aber eine ſelbſtändige, reich gegliederte Figurirung der Blasinſtrumente, in welcher eine fortwährend geſteigerte harmoniſche Bewegung ſich entwickelt, die durch die eigenthümliche Klangwirkung eines jeden beſonders gefärbt erſcheint. Und bei der Wiederholung finden wir dann durchgängig noch eine neue Ausbildung der zuerſt angedeuteten Elemente. — Für gewiſſe Figuren der Blasinſtrumente, meiſtens in Terzen und Sexten, iſt im Idomeneo eine Vorliebe zu erkennen, wie ſie auch in

die Träger der muſikaliſchen Idee in ihrer durch gewiſſe Bedingungen beſtimmten Geſtaltung und Verkörperung, und mit derſelben liebevollen Sorgfalt, welche der Meiſter auf harmoniſche und thematiſche Verarbeitung oder charakteriſtiſchen Ausdruck wendet, iſt er beſtrebt die ſinnliche Erſcheinung durch das Orcheſter zu vollendeter Schönheit herauszuarbeiten. Während aber das Orcheſter zu vollſtändiger Selbſtändigkeit gelangt iſt, wird nie außer Acht gelaſſen, daß es nur neben den Singſtimmen wirken, daß es für dieſe Vorder- und Hintergrund bilden, aber nicht in der Art zu eigener Bedeutung gelangen ſoll, daß der Geſang etwa nur wie die Staffage in einer Landſchaft zur Geltung komme. Ueberall gewahrt man im Idomeneo, wie Mozart bei aller Vorliebe für die detaillirte Behandlung der Begleitung den Geſang nie als eine Art Programm für das vom Orcheſter auszuführende betrachtet. Er bleibt das beſeelende Element, von dem die Geſtaltung des Ganzen ausgeht, das, in wie üppigen Arabesken ſich einzelne Glieder verſchlingen mögen, ſtets als ein geſetzmäßig organiſirtes Kunſtwerk ſich darſtellt.

Ganz ſelbſtändig tritt das Orcheſter ſelten auf. Drei Märſche ſind jeder in ſeiner Art charakteriſtiſch. Der erſte iſt (9) ein glänzender Feſtmarſch, der ſich ſeiner Haltung nach dem darauf folgenden Ballet anſchließt; bei dem zweiten (15), der auf die erwähnte artige Weiſe eingeführt wird, iſt ein Haupteffect das allmähliche Herankommen deſſelben, weshalb bei jeder Wiederholung durch neu hinzutretende Inſtrumente, Stärke und Klangfarbe wachſen. Anfangs ſpielen Trompeten und Hörner mit Sordinen (wie im Schlußchor von König Thamos), die Mozart ſich von Salzburg kommen laſſen mußte. Der einfachſte und ſchönſte iſt der dritte (25), welcher eine der ſceniſchen Anordnungen wegen nothwendige Pauſe ausfüllt, aber die Stimmung auf die ſchönſte Weiſe ausdrückt. Sehr eigenthümlich iſt die Benutzung der Violoncelle, welche zwar meiſt mit dem Baß gehen aber um zwei Octaven höher, was eine beſondere Wirkung macht.

Hier mag auch die Muſik zu dem mit der Oper verbundenen Ballet ſich anſchließen. Sie beſteht aus folgenden Nummern:

1. Chaconne (D dur), »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine, Pas de seul de Mad. Falgera«, ein ausgeführter Satz, an welchen ein ebenfalls ausgeführtes Larghetto (B dur) »Pas de seul pour Mad. Hartig« ſich anſchließt, worauf nach

den Chören zu Thamos in ähnlicher Weiſe ſich finden; ſpäter kommen ſie zwar auch noch vor, aber in mäßiger Anwendung.

einer ziemlich langen Annonce die Chaconne »pour le Ballet« zum Theil wiederholt wird, und mit einem Crescendo abschließt, das zu einem Halt auf dem $^6_5$ Accord über Cis führt. Hierauf folgt

2. Pas de seul de Mr. Le Grand (D dur). Dies beginnt mit einer pathetischen Intrade (Largo), an welches ein zierliches und sauber ausgeführtes Allegretto sich anschließt, das bei der Aufführung gestrichen wurde. Hierauf folgt ein sehr lebhaft bewegtes Più Allegro und den Beschluß macht ein nochmaliges Più Allegro »pour le Ballet«, ein zweimal ansetzendes, lang ausgezogenes, vom pp bis zum ff steigendes, mit Vorhalten gewürztes Crescendo einer Triolenfigur, bei dem es einem wirblig werden kann.
3. Passepied (B dur), »pour Mad. Redwen« kurz und einfach, aber sehr zierlich und anmuthig und ganz tanzmäßig.
4. Gavotte (G dur), ebenfalls ohne weitere Ausführung, fein und graziös; von sehr guter Wirkung ist die einfache Imitation des Violoncells, die anmuthig im dritten Theil harmonisch ausgeführt wird.
5. Passecaille (Es dur). Dies Stück war wiederum für eine breitere Ausführung mit einem Pas de seul »de Mr. Antoine« und Pas de deux »de Mad. Falgera et Mr. Le Grand« bestimmt; allein es war zu lang gerathen, Mozart selbst hat zwei längere Stellen nur angelegt und nicht vollendet, und vor der Aufführung ist dann noch das ganze Pas de deux herausgestrichen.

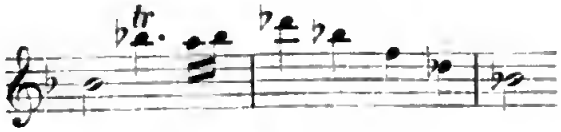
Die hergebrachte Weise der einzelnen Tänze, wie sie namentlich aus den Suiten von Bach und Händel uns bekannt sind, ist besonders im rhythmischen Bau aber auch in anderen charakteristischen Wendungen festgehalten; der Passepied z. B. würde in jeder Suite seinen Platz behaupten, ebenso auch die Gavotte. Uebrigens ist diese ganze Balletmusik den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich, durchgehends frisch und wohlklingend und ihrem Zweck entsprechend. Man sieht aber, daß Mozart sich wohl bewußt war, daß bei einer Balletmusik die feine Detailausführung und die Orchesterbehandlung, wie wir sie in der Oper überall finden, nicht am Platz sein würde. Zwar hat er auch hier insofern sich selbst Genüge gethan, als in der freien, flüssigen Stimmführung und der lebendigen Gruppirung der Instrumente, in einzelnen feinen harmonischen Wendungen sich überall die sichere Meisterhand

verräth; allein er wußte wohl, daß es hauptsächlich auf scharfen, prägnanten Rhythmus, auf starke Drucker, um Licht und Schatten zu geben, ankäme und hat darauf auch den Nachdruck gelegt. Deshalb sind Trompeten und Pauken nicht geschont, übrigens, abgesehen von einzelnen starken Schlägen, das Orchester selten massenhaft benutzt; auch findet sich fast nie ein Streben nach besonderen Effecten durch ungewöhnliche Instrumentalcombinationen, nur in der Gavotte tritt ein Solo-Violoncell, jedoch in sehr bescheidener Weise, hervor. Daß der Balletmeister einen erheblichen Einfluß ausübte sieht man daraus, daß hier weit mehr gestrichen und geändert ist, als sonst in der ganzen Oper.

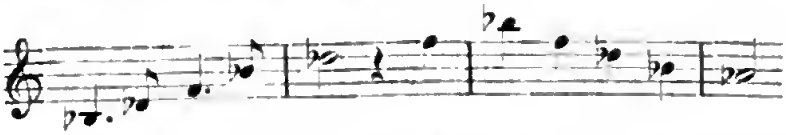
Ein großartiges Stück ist die Ouverture, in welcher Mozart die alte Form ganz verlassen hat. Es ist ein einziger lebhafter Satz, der den Charakter der Einleitung auch dadurch zeigt, daß er nicht vollständig abschließt, sondern unmittelbar in die erste Scene überleitet. Ein gewisser typischer Ton heroischer Feierlichkeit kündigt sich in den ersten Tacten an und wird auch nachher mehrmals angeschlagen, allein das Ganze beherrscht ein strenger Ernst, der sich durch die Neigung in die Molltonarten auszuweichen, so wie in herben schönen Dissonanzen ausdrückt. Dagegen beginnt das Mittelthema in A moll eine sanfte Klage, die sich mit dem wunderschönen Eintritt des auch durch veränderte Klangfarbe wirksam hervorgehobenen C dur beruhigt und verklärt. Zum Schluß treten die Dissonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erst auf der Dominante, dann auf dem Grundton, gehäuft und verstärkt in grandioser Weise auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er Theil nehmen soll.

Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen zusammen, so erkennen wir in Idomeneo das Werk des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Nur an den Rücksichten auf äußere Verhältnisse, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Wesen derselben begründeten Unzuträglichkeiten befreiet wurde. Auch dann hätte sie ihren nationalen Charakter nicht nothwendig aufgeben müssen, indem dieser, wie wir sahen, Mozart keine hemmende Fessel auflegte. Da aber die Momente des Fortschritts wesentlich von der französischen Oper und namentlich von Gluck ausgingen, so ergiebt sich die Frage, in wie weit und in welcher Art Mozart von diesem gelernt hatte. Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn im Allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste,

ſind leicht wahrzunehmen. Den erſten Aufführungen derſelben hatte er als Knabe beigewohnt! Ihr Einfluß läßt ſich in Einzelheiten aufzeigen. So iſt die harmoniſche Behandlung des Orakels der Gluckſchen nahe verwandt, während dieſer die Begleitung durch gehaltene Accorde der Poſaunen und Hörner ſchon vorher bei der Aufforderung des Oberprieſters angewendet hat. Für den letzten Marſch iſt, wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach, der Marſch in der Alceſte das Vorbild. Das Recitativ des Oberprieſters iſt dem des Oberprieſters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt, wie auch das wiederkehrende Motiv der Zwiſchenſpiele



an das entſprechende aus der Alceſte



erinnert; und was man etwa dem Aehnliches noch nachweiſen mag. Wichtiger aber iſt die geſammte dramatiſche Haltung, die ſich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orcheſters an der Charakteriſtik kund thut. Allein was ſich ſchon bei genauerem Eingehen auf jene zunächſt in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck wie ein Meiſter vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt. Die heilſame und tief eingreifende Wirkung, welche großartige und bedeutende Kunſtwerke, in denen eine neue Richtung eingeſchlagen wurde, auf ihn machen mußten, die dadurch gewonnene Berichtigung und Aufklärung ſeiner Anſichten über das Weſen der Oper darf man nicht gering anſchlagen. Aber ebenſo wenig, daß Mozart dieſen Eindrücken und Belehrungen eine ihrem innerſten Weſen nach ſelbſtändige productive Künſtlernatur und eine wohlbegründete künſtleriſche Bildung entgegenbrachte, durch welche er befähigt ward, nur das ſich anzueignen, was ſeiner Natur gemäß war. Während Gluck die beſtimmt ausgeſprochenen Formen der Oper, ſo weit es thunlich iſt, bei Seite ſetzt, um für die dramatiſche Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, ſucht Mozart dieſe Formen möglichſt zu ſchonen und ſie ſo aus- und umzubilden, daß ſie

den Anforderungen des dramatiſchen Ausdrucks gerecht werden. Nicht, weil er am Alten und Ueberlieferten hängt, ſondern in dem richtigen Gefühl, daß dieſe Formen ein weſentliches Element künſtleriſcher Geſtaltung enthalten, welches der Entwickelung fähig iſt. Mozart ſucht nie, wie Gluck es wollte, zu vergeſſen, daß er Muſiker iſt; er will es vielmehr in jedem Moment ſeiner künſtleriſchen Production ſein, und würde es ſein, auch wenn er es nicht wollte. Der einſeitigen Forderung dramatiſcher Charakteriſtik gegenüber geht er auf das Princip der muſikaliſchen Geſtaltung zurück, welches jener Forderung nicht etwa widerſpricht, ſondern als die höhere Potenz ſie in Wahrheit begründet. Indem er daſſelbe in den Leiſtungen, welche als freie Schöpfungen maaßgebend ſein können, durch die That bewährt, iſt daher ein weſentlicher und nothwendiger Fortſchritt gethan. Darin liegt die Anerkennung, daß Mozarts muſikaliſche Schöpferkraft — und hierauf muß bei der Beurtheilung des Künſtlers der Blick zuerſt gerichtet werden — univerſaler und tiefer als die Glucks war; daß er ihm an künſtleriſcher Bildung und Disciplin überlegen war, wird Niemand bezweifeln, der die techniſche Arbeit im Idomeneo, die Durchbildung des Orcheſters u. ſ. w. mit den Gluckſchen Opern vergleicht. Ein ſolches Urtheil ſchließt nicht aus, daß einzelne Seiten der künſtleriſchen Leiſtungen Glucks, ſeiner ganzen Individualität gemäß, nicht allein groß und bedeutend ſind, ſondern auch verwandte Leiſtungen Mozarts übertreffen, und für Viele wird immer individuelle Zuneigung oder Abneigung gegen einzelne Seiten der künſtleriſchen Erſcheinung den Maaßſtab der geſammten Beurtheilung abgeben. Dies iſt das Gebiet, auf welchem ſich, dem Sprichwort nach, nicht ſtreiten läßt. Faßt man aber das Weſen und die Geſetze der Kunſt ins Auge, ſo ergiebt ſich eine ſichere Norm für die Beurtheilung des Kunſtwerks wie des Künſtlers, und hier trägt Mozart den Preis davon.

Auch diesmal war der Urlaub Wolfgang vom Erzbiſchof nicht ohne Schwierigkeiten und auch nur auf ſechs Wochen ertheilt worden. Je mehr ihn das Leben in München befriedigte, wo er wieder mit befreundeten Künſtlern verkehren konnte, wo er Anerkennung und Verſtändniß fand, um ſo ſchrecklicher wurde ihm die Ausſicht auf den Aufenthalt in Salzburg, und er fürchtete ſogar, der Erzbiſchof möchte ihn vor Aufführung der Oper zurückrufen. In dieſer Stimmung ſchrieb er ſeinem Vater (16. Dec. 1780):

Apropos! Wie iſt es denn mit dem Erzbiſchof? Künftigen Montag wird es ſechs Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wiſſen, mein

liebſter Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, ſo würde ich, bevor ich diesmal abgereiſet bin, an dem letzten Decret den H— geputzt und meine Entlaſſung begehrt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, ſondern der Fürſt und die ſtolze Nobleſſe alle Tage unerträglicher. Ich würde alſo mit Vergnügen erwarten, daß er mir ſchreiben ließe, er brauche mich nicht mehr. Ich würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umſtände geſichert ſeyn, Todesfälle ausgenommen, für welche Niemand ſtehen kann, und welche aber einem Menſchen, der ledig iſt, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu Liebe Alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wiſſen, wie ſchwer daß es gehalten hat, dieſes mal wegzukommen, ohne große Urſache iſt gar kein Gedanke nicht — es iſt zum Weinen, wenn man daran gedenkt. Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera — und ſagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu ſeyn, wenn ich nach Salzburg denke.

Wegen des Urlaubs ſuchte der Vater ihn zu beruhigen (25. Dec. 1780):

Was anbelangt wegen der ſechs Wochen, ſo bin ich entſchloſſen, mich gar nicht zu rühren, noch Etwas zu melden; ſollte aber eine Rede an mich kommen, ſo bin ich entſchloſſen, zu antworten, daß wir es verſtanden hätten, daß Du ſechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könnteſt, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürſtl. Gnaden, daß eine ſolche Opera in ſechs Wochen componirt, abgeſchrieben und aufgeführt werden könnte u. ſ. w.

Uebrigens war es ihm gar nicht zuwider, wenn Wolfgang in München eine paſſende Anſtellung finden ſollte. Dieſer war durch den gnädigen Empfang des Kurfürſten ſchon voller Hoffnung und ſchrieb dem Vater, wenn es ihm nur gelänge, in München anzukommen, ſo dürfe der Vater auch nicht lange in Salzburg bleiben, ſondern müſſe ebenfalls dorthin ziehen. Er ſuchte daher vor allen Dingen in München den Beweis zu führen, daß er noch mehr leiſten könne als Opern ſchreiben, und machte ſeine Kirchencompoſitionen geltend. In dieſer Angelegenheit ſchreibt er dem Vater (13. Nov. 1780):

Haben Sie die Güte, und ſchicken Sie mir die zwey Sparten von den Meſſen, die ich bey mir habe, und die Meſſe aus B dur auch (275 K.); denn Graf Seeau wird nächſtens dem Churfürſten Etwas davon ſagen. Ich möchte, daß man mich in dieſem Styl auch kennen lernte. Ich habe erſt eine Meſſe von Grua [Kapellmeiſter ſeit 1779, geſt. 1826] gehört; von dieſer Gattung kann man leicht täglich ein halbes Dutzend componiren.

Er ſcheint aber auch durch eine neue Kirchencompoſition ſich der Gunſt des Kurfürſten haben verſichern zu wollen; wenigſtens kann ein großes Kyrie in D moll 341 K.), ſowohl dem Charakter der Compoſition als der Zuſammenſetzung des Orcheſters nach zu urtheilen, wohl nur bei dieſem Aufenthalt in München geſchrieben ſein. Das Orcheſter beſteht außer dem Saitenquartett aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern (in D und F), 2 Trompeten und Pauken; eine Zuſammenſtellung der Art, der im Idomeneoentſprechend, kommt ſonſt nicht vor. Ob daſſelbe ein Bruchſtück einer angefangenen und nicht vollendeten Meſſe, oder ob es beſtimmt geweſen ſei, eingelegt zu werden, läßt ſich nicht mehr entſcheiden. Es iſt ziemlich lang, aber ohne ſtrenge thematiſche Behandlung ausgeführt, die Elemente der Gliederung und Bewegung ſind vielmehr rhythmiſche und harmoniſche, welche durch die ſelbſtändige und reich ausgeführte Orcheſterbegleitung ihren weſentlichen Reiz erhalten. Dieſe eigenthümliche Klangfärbung von außerordentlichem Wohllaut, die der wehmüthigernſten Stimmung, welche in dem Satz ſich ausſpricht, vortrefflich angepaßt iſt, zeichnet das Kyrie unter Mozarts Kirchencompoſitionen auf eine beſondere Weiſe aus. Manches weiſt ſchon auf das Requiem hin und läßt ahnen, auf welchem Wege Mozart fortgeſchritten wäre, wenn er ſich zunächſt der Kirchenmuſik hätte zuwenden können.

Ein anderes bedeutendes Werk, das für die Kapelle in München geſchrieben zu ſein ſcheint, iſt eine große Serenate für Blasinſtrumente (361 K.)[16] mit der Jahrzahl 1780, welche er fertig mitgebracht haben wird, da er während der Beſchäftigung mit dem Idomeneo ſchwerlich eine ſolche Arbeit nebenher ausführen konnte. Die Serenate iſt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Baſſethörner, 4 Hörner, 2 Fagotts, Violoncell und Baß geſchrieben. Dieſe Inſtrumente und die Aufgaben, welche ihnen geſtellt werden, entſprechen nicht den Verhältniſſen des Salzburger Orcheſters, die Serenate wird alſo im Voraus für München componirt ſein. Harmoniemuſik war beſonders beliebt, Mozart konnte wünſchen, ſich durch eine bedeutende Compoſition der Art, welche die Leiſtungen der Kapelle in ein glänzendes Licht zu ſtellen geeignet war, zu empfehlen[17].

---

16 Ueber das zu Grunde liegende Quintett ſ. S. 94. Die Serenate iſt nachher zu gar mannigfachen Arrangements benutzt worden.

17 Schink (litterar. Fragm. II S. 286) berichtet von einem Concert Stadlers in Wien 1784. „Hab auch heut eine Muſik gehört mit Blasinſtrumenten von Hrn. Mozart in vier Sätzen — herrlich und hehr! Sie beſtand aus 13 Inſtrumenten,

Die Serenate schließt sich der Form nach den Serenaten für ganzes Orchester an. Sie beginnt mit einem feierlichen Largo, das als Einleitung zu einem Molto Allegro dient, welches wie die ersten Sätze einer Symphonie ziemlich ausgeführt ist. Hierauf folgt ein Menuett mit zwei Trio's, dann ein breit angelegtes Adagio, und darauf wieder ein Menuett mit drei Trio's. Daran schließt sich eine Romanze (Adagio), einfach liedartig in zwei Theilen, durch ein Allegretto unterbrochen, welches wieder in das Adagio überleitet, das wiederholt und durch eine Coda abgeschlossen wird. Dann kommt ein Andante mit sechs Variationen und endlich das Finale, das in einem munteren Rondo besteht. Es ist keine leichte Aufgabe eine solche Reihe von Musikstücken für Blasinstrumente zu schreiben ohne daß sie ermüden, da die Klangwirkung zwar frappant und reizend ist, aber um so vorsichtiger und maaßvoller angewendet werden muß. Man war freilich damals durch den häufigen Gebrauch der Harmoniemusik an diese Klangfarbe mehr gewöhnt, allein selbst heute kann man die Serenate ohne Ermüdung hören. Interesse hat sie schon als ein Beweis für das Detailstudium, mit welchem Mozart sich aller Instrumentalkräfte versicherte, wodurch uns denn eine so vollkommene Beherrschung des Orchesters, wie sie im Idomeneo zu Tage liegt, begreiflich wird. Allein ihre Bedeutung ist eine höhere als die einer bloßen Studie im Instrumentiren, dafür zeugt auch der lebhafte Beifall, den sie in neuester Zeit an vielen Orten gefunden hat. Allerdings beruht der Reiz dieser Composition zum großen Theil in der nie fehlenden Sicherheit, mit welcher die Bedingungen, unter denen die verschiedenen Instrumente ihre eigenthümliche Klangweise am günstigsten entwickeln, in mannichfachen Combinationen benutzt worden sind; allein diese Entwickelung des materiell Instrumentalen ist nur eine Seite der künstlerischen Gestaltung der Idee, und der in voller Kraft und Schönheit wirkende Klang des Instrumentes kommt zu seiner vollen Geltung nur als das Mittel jedes Glied des Ganzen so darzustellen, wie es dem Zusammenhange gemäß ist. In der Gruppirung und Behandlung der einzelnen Instrumente zeigt sich eine Feinheit und Mannichfaltigkeit, daß eine durchstehende Norm nicht anzugeben ist. Der Natur der Sache nach übernehmen die ersten Spieler das eigentliche Concertiren, während den Secondariern die Begleitung zufällt, übrigens ist die Stimmführung durchgehends so frei und selbständig, daß auch ein solcher Unter-

---

und saß bei jedem Instrument ein Meister — o es hat eine Wirkung — herrlich und groß, trefflich und hehr!"

ſchied nicht durchgehends hervortritt[18]. Wohl angelegt und gegliedert, reich an einzelnen feinen und intereſſanten Zügen der harmoniſchen oder thematiſchen Verarbeitung, im Allgemeinen friſch und durchaus wohlklingend ſind alle Sätze, übrigens der künſtleriſchen Bedeutung nach verſchieden. Die Krone derſelben iſt das Adagio[19], in welchem der muſikaliſche Ausdruck eines ernſten und tiefen Gefühls zu einer Reinheit und Höhe erhoben iſt, daß die ſpecifiſchen Bezeichnungen beſtimmter Gemüthsſtimmungen keine treffende Anwendung mehr finden: wir gelangen hier durch die künſtleriſche Katharſis (Reinigung und Sühnung), wie Ariſtoteles ſie nennt, zu einer abſoluten Freiheit und Befriedigung, welche dem Menſchen allein in der vollendeten Harmonie und Schönheit der Kunſt zu finden vergönnt iſt. Die Mittel, durch welche dieſe höchſte Wirkung erreicht wird, ſind ſo einfach, daß eine Zergliederung derſelben nur eine Beſtätigung des alten Wortes ſein würde, daß der Buchſtabe tödtet und der Geiſt lebendig macht[20].

So lange Mozart mit der Compoſition und dem Einſtudiren der Oper beſchäftigt war hatte er keine Zeit ſich zu zerſtreuen, er beſuchte allein die Cannabichſche Familie. Nachdem die Oper aufgeführt war, konnte er mit ſeinem Vater und der Schweſter ſich an den Carnevalsvergnügungen und im heiteren Verkehr mit ſeinen Freunden erholen. Dieſe ließen ihn aber auch nicht ohne Beſchäftigung. Seinem guten Freunde Ramm zu Liebe ſchrieb er ein Quartett für Oboe, Violine, Bratſche und Violoncell (370 K.), das für die Oboe durchaus obligat, übrigens ſeiner Anlage und Ausführung nach leicht und bequem iſt. Für ſeine Gönnerin die Gräfin Baumgarten (S. 570) componirte er am 8. März 1781 eine Concertarie (369 K.) Misera dove son aus Metaſtaſio's Ezio III, 12), welche von den Leiſtungen dieſer Dame eine günſtige Vorſtellung giebt. An Stimmumfang und Bravur macht ſie zwar keine großen Anſprüche, aber ſowohl Recitativ als Arie ſind ernſt gehalten

---

18 Violoncell und Contrabaß haben keine eigentlich ſelbſtändige Rolle zu ſpielen, ſie verſtärken nur den Grundbaß, der durch das zweite Fagott nicht hinlänglich vertreten ſein würde.

19 Dies Adagio iſt zu einem Offertorium Quis te comprehendat (Coblenz, Falkenberg) arrangirt.

20 Es iſt ſchon bemerkt worden, daß ſich in Mozarts Inſtrumentalcompoſitionen wohl eine Verwandtſchaft in der Melodiebildung mit ſeinen deutſchen, nie oder ſehr ſelten mit ſeinen italiäniſchen Opern zeigt; ſo wird man auch in der Serenata hie und da Anklänge an die bald darauf componirte Entführung wahrnehmen.

und verlangen einen in jeder Hinsicht tüchtigen Vortrag. Die Instrumentation ist einfach, außer dem Quartett sind nur Flöten und Hörner angewendet.

Der längere Aufenthalt in München wurde möglich, weil der Erzbischof, wahrscheinlich durch den Tod der Kaiserin veranlaßt, für eine Zeitlang nach Wien gereist war. Er wollte dort mit dem vollen Glanze eines geistlichen Fürsten auftreten und nahm eine stattliche Einrichtung und Dienerschaft mit sich, auch einige seiner ausgezeichnetsten Musiker mußten ihn begleiten. Wolfgang erfreuete sich dieses günstigen Umstandes und ließ es sich in München wohl sein, so daß er später seinem Vater zugestand (26. Mai 1781):

In München, das ist wahr, — da hab ich mich zu viel unterhalten — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich bevor die Opera in Scena war, in kein Theater gegangen und nirgend als zum Cannabichschen gekommen bin. — Daß ich hernach zu lustig war geschah aus jugendlicher Dummheit; ich dachte mir: wo kömmst du hin? — nach Salzburg! mithin mußt du dich letzen!

Der Vater fand auch hier Zeit für ihn zu sorgen; er schrieb von München an Breitkopf (12. Febr. 1781):

Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohn in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Clavier-Sonaten, die er als ein Kind geschrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten denn die sechs Sonaten für Clavier und eine Violin seyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 421 f. 521]: denn wir lassen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Claviersonaten versuchen, oder mit Quartetten, Trios u. s. w. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keinesweges zu etwas zu überreden; ich verfiel öfters auf diesen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck sehe, die mich zum Mitleid rühren.

Wolfgang reiste nicht nach Salzburg zurück; in seinem lustigen Leben traf ihn der Befehl des Erzbischofs zu ihm nach Wien zu kommen, dem er sogleich (12. März) nachkommen mußte: dort sollte sein Geschick sich erfüllen.

23.

Die Befreiung.

Durch die Berufung nach Wien ſah Mozart freilich einen lange gehegten ſehnlichen Wunſch befriedigt, aber das Verhältniß zum Erzbiſchof, in deſſen Gefolge er ſich dort aufhalten mußte, war nur zu ſehr geeignet ihm den Aufenthalt gänzlich zu verleiden. Nach der durch den Tod der Kaiſerin Maria Thereſia (29. Nov. 1780) verurſachten Unterbrechung aller Vergnügungen wurde die Saiſon um ſo lebhafter. Er hatte mithin die beſte Gelegenheit in den zahlreichen Geſellſchaften der vornehmen Welt, in welchen die Muſik das vorherrſchende Mittel der Unterhaltung war, ſich bekannt zu machen und Ruhm und Geld zu gewinnen. Allein der Erzbiſchof, ſo ſehr ihm daran gelegen war mit dem außerordentlichen Virtuoſen und Componiſten zu glänzen, den er in ſeinen Dienſten hatte, fand eine ebenſo große Genugthuung darin, dieſen in jedem Augenblick empfinden zu laſſen, daß er in ſeinen Dienſten ſtand. Es war Sitte, daß die Herrſchaften wenn ſie zu Gaſt geladen waren ihre Dienerſchaft zur Aufwartung mitnahmen[1]; ſo wurden auch die Virtuoſen der Kapelle in fremde Häuſer befohlen, um dort Muſik zu machen. Der Erzbiſchof verſäumte es nicht, Mozart wie Ceccarelli und Brunetti auf dieſe Art als ſeine Hausvirtuoſen zu produciren; aber ſo oft Mozart eine vortheilhafte Gelegenheit fand ſich ſelbſtſtändig hören zu laſſen, verweigerte er die Erlaubniß und behandelte ihn in ſeinem Hauſe vollſtändig wie einen Bedienten. Man kann denken, in welchem Grade Mozart nach dem Genuſſe völliger Freiheit und wohlverdienter Anerkennung in München, und den glänzendſten Ausſichten in Wien gegenübergeſtellt, über eine ſo unwürdige Begegnung empört werden und wie lebhaft der Gedanke dieſe Feſſeln abzuſchütteln ihm ſich aufdrängen mußte. Die Briefe an den Vater laſſen uns dieſe Situation und ſeine Stimmung deutlich erkennen.

Geſtern als den 16ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz mutterſeliger allein in einer Poſtchaiſe hier angekommen, Morgens 9 Uhr. . . . . Nun ſogleich vom Erzbiſchof. Ich habe ein charmantes Zimmer im nämlichen Hauſe, wo der Erzbiſchof wohnt [im deutſchen Haus in der Singerſtraße]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern

1 Nicolai Reiſe V S. 231.

Hauſe. Che distinzione! — Mein Nachbar iſt Hr. v. Kleinmayrn [Director des Hofraths], welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er iſt auch in der That ein charmanter Mann. Um zwölf Uhr Mittag, leider für mich ein bischen zu früh, gehen wir ſchon zu Tiſche. Da ſpeiſen die zwey Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [E. M. Kölnberger], Hr. Zezi [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, zwey Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB. Die zwey Leib-Kammerdiener ſitzen oben an, ich habe doch wenigſtens die Ehre, vor den Köchen zu ſitzen. Nun, ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tiſche werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht Keiner Spaß, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, ſo iſt es allezeit mit der größten Sorgfalt, und ſo wie ich abgeſpeiſt habe, ſo gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, ſondern Jeder bekommt drey Ducaten — da kann Einer weit ſpringen. Der Hr. Erzbiſchof hat die Güte und gloriert ſich mit ſeinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienſte und zahlt ſie nicht davor. — Geſtern um 4 Uhr haben wir ſchon Muſik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Perſonen von der größten Nobleſſe da. — Ceccarelli hat ſchon beym [Schwager des Erzbiſchofs, Grafen] Palfy ſingen müſſen. Heute müſſen wir zum [ruſſiſchen Geſandten] Fürſt Gallizin, der geſtern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts, ſo gehe ich zum Erzbiſchof und ſage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will, daß ich was verdienen ſoll, ſo ſoll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß.

Der Vater, welcher den Sturm kommen ſah, ſuchte ihn zu beſchwichtigen: der Erzbiſchof habe Wolfgang nach Wien beordert um mit ſeinen Leiſtungen groß zu thun und werde deshalb ſchon Sorge tragen, daß ſie zur Geltung kämen; allein der Sohn antwortet (24. März 1781):

Was Sie mir vom Erzbiſchof ſchreiben, hat, was ſeinen Ehrgeiz in Betreff meiner Perſon kitzelt, in ſo weit ſeine Richtigkeit; — allein, was nützt mich Alles dieß! Von dieſem lebt man nicht. Glauben Sie nur ſicher, daß er mir hier gleich einem Lichtſchirm iſt. — Und was giebt er mir denn für Diſtinction? — Hr. v. Kleinmayern, Boenike [Geh. Secretär und Conſiſtorialrath] haben mit dem erlauchten Grafen [Karl] Arco [Oberſt-Küchenmeiſter] eine Extra-Tafel; — das wäre Diſtinction, wenn ich bey dieſer Tafel wäre, aber nicht bey den Kammerdienern, die außer dem erſten Platze am Tiſche die Lüſter anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müſſen, wenn ich darin bin — und bey den Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert iſt, ſo muß der Herr [Leibkammerdiener] Angerbauer herauspaſſen, bis die Herren Salzburger kommen, und ſie dann durch einen Lakay weiſen laſſen, damit ſie hinein dürfen. Wie das Brunetti ſo im Discours erzählte, ſo dachte ich mir: wartet nur, bis ich einmal komme.

Als wir alſo letzthin zum Fürſten Gallizin mußten, ſagte mir Brunetti in ſeiner hübſchen Art: tu, bisogna che sei quì sta sera alle sette, per

andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging alſo mit Fleiß, weil ich mich ſchäme, mit ihnen wohin zu gehen, allein hin; — als ich hinauf ging, ſtund ſchon der Hr. Angerbauer da, dem Hrn. Bedienten zu ſagen, daß er mich hinein führen ſollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch den Bedienten Acht, ſondern ging gerade die Zimmer durch in das Muſikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und ſchnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann ſtehen blieb und immer mit ihm ſprach. Ich hatte ganz auf Brunetti und Ceccarelli vergeſſen, dann man ſah ſie nicht, die ſteckten ganz hinterm Orcheſtre an die Mauer gelehnt, und traueten ſich keinen Schritt hervor.

Auch ließ der Erzbiſchof ſeine Leute beim alten Fürſten Rudolf Colloredo, ſeinem Vater, ſpielen, der ſie aber doch mit fünf Ducaten honorirte, und welche Anſprüche er ſelbſt bei ſeinen Concerten an Mozart machte ſieht man aus einem Briefe an den Vater 8. April 1781:

Heute hatten wir — denn ich ſchreibe um 11 Uhr Nachts — Akademie, da wurden drey Stücke von mir gemacht, verſteht ſich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti[2] — eine Sonate mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich geſtern Nachts von 11 bis 12 Uhr componirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geſchrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe[3], — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müſſen[4].

Für dieſe Leiſtungen erhielt er vom Erzbiſchof, der ihm für das erſte Concert doch wenigſtens vier Ducaten hatte auszahlen laſſen, gar nichts. Und das mochte noch gehen, aber, ſchreibt er kurz darauf

2 Dieſes Rondo (373 K.) nach dem Autograph am 2. April 1781 für Brunetti componirt, in C dur (Allegretto grazioso $^2/_4$), mit dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern begleitet, iſt einfach und graziös, ohne Anſprüche auf Virtuoſität.

3 Wahrſcheinlich gehört der am 24. März 1781 angefangene aber unvollendet gebliebene Allegrosatz in B dur (372 K.) zu dieſer Sonate, die ſpäter nicht aufgeſchrieben wurde.

4 Der Text des Rondo (374 K., Concertarien n. 5) A questo seno ſcheint einer Oper entlehnt, da der Name Zeira angegeben iſt. Ein nicht ſehr langes begleitetes Recitativ leitet das Rondo ein, deſſen Thema dreimal wiederkehrt und dann durch eine Coda abgeſchloſſen wird. Die Arie iſt durchweg ſehr einfach gehalten, ohne alle Coloratur, auf einen mäßigen Stimmenumfang berechnet, auch die Begleitung (außer dem Quartett ſind nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet) iſt ſehr leicht und bis auf die ziemlich langen Ritornelle nicht hervortretend. Man ſieht daraus, daß Ceccarelli kein Sänger war, dem viel zugemuthet werden durfte. Uebrigens iſt die durchgehends ruhig gehaltene Cantilene anſprechend und einige, namentlich harmoniſche Züge ſind durchaus eigenthümlich.

(11. April 1781), „was mich halb desperat macht ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch— Musique da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? der Kaiser! Adamberger und die Weigl[5] waren auch dort und hat Jeder 50 Ducaten bekommen. — Und welche Gelegenheit!"

Allerdings hatte er Recht, daß der Erzbischof ihm gegen das Publicum ein Lichtschirm sei, denn er kam sehr bald in Verbindungen, die ihm glänzende Erfolge verbürgten. Die alten Bekanntschaften mit der Meßmer'schen Familie (S. 86. 144 f.), mit Hrn. v. Auerhammer und dessen dicken Fräulein Tochter, mit dem alten Kapellmeister Bono wurden erneuert. Bono ließ in seinem Hause eine Symphonie von Mozart probiren, die, wie er berichtet (11. April 1781) magnifique ging und allen Succeß hatte. „40 Violin haben gespielt — die Blas-Instrumente alle doppelt — 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti". Leicht gelang es ihm auch in die Kreise der vornehmen Musikfreunde zu gelangen.

Ich gehe Abends [24. März] mit Hrn. v. Kleinmayern zu einem seiner Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir Alle sagen, daß er der größte Liebhaber vom Clavier sei[6]. Bey der Gräfin Thun habe schon zwey Mal gespeist, und komme fast alle Tage hin: das ist die charmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym [Hof- und Staats-Vicekanzler] Grafen Cobenzl hab auch gespeist. — Nun ist meine Hauptabsicht hier, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchpeitschen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache. — O hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorium geschrieben und zu meinem Vortheile im Theater gegeben, wie es hier Alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. — Wie gern gäbe ich nicht ein öffentliches Concert, wie es hier der Brauch ist; aber es wird mir nicht erlaubt, das weiß ich gewiß: denn stellen Sie sich vor — Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheile der Wittwen von den Musicis Akademien giebt, und Alles, was nur Musik heißt, spielt da umsonst. Das Orchester ist 180 Personen stark[7]; kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt

5 Die Mutter des Componisten, damals erste Sängerin am deutschen Theater. S. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 69.

6 „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrath v. Braun. Er schätzt besonders die Compositionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichsten Theil des Publicums in Wien gegen sich". Nicolai Reise IV S. 556.

7 Bei Dittersdorfs Esther (1772) war das Orchester 200 Personen stark (Selbstbiogr. S. 203 ff.). K. R[isbeck] spricht von 400 Mitwirkenden (Briefe I S. 276).

es ab, darin zu spielen, wenn von der Societät aus darum ersucht wird; man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. — Starzer hatte den Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm sogleich zu, doch müßte ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen, und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geistliche Art und unentgeltlich, nur um ein gutes Werk zu thun, ist. — Er erlaubte es mir nicht; die ganze hiesige Noblesse hat ihm dieses übel genommen. — Mir ist es nur wegen diesem leid: ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Prosceu-Loge ist, ganz allein die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steinersches Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge und dann die Variationen Je suis Lindor[8] gespielt. — Wo ich noch das so öffentlich gemacht habe, habe ich allezeit den größten Beyfall erhalten, weil es so gut absticht und weil Jeder was hat.

In diesem Falle mußte der Erzbischof indessen doch nachgeben. Das vom Kapellmeister Florian Gaßmann 1771 begründete Pensions-Institut für Wittwen und Waisen der Wiener Tonkünstler genoß hoher Protection, und die vier Concerte, welche jährlich für dasselbe, zwei in der Adventszeit, zwei in der Charwoche, gegeben wurden, fanden allgemeine Unterstützung durch berühmte Componisten und Virtuosen wie durch das Publicum. Starzer ging zur Akademie bei dem Fürsten Gallizin und quälte mit der ganzen Noblesse den Erzbischof so lange, daß er seine Einwilligung nicht versagen konnte: „bin ich so froh!" ruft Mozart aus, als er seinem Vater dies meldet. Auf dem Anschlagzettel für das vier und dreißigste Concert der Societät der Tonkünstler in Wien für den Pensionsfonds am 3. April 1781 war zu lesen[9]:

> Dann wird sich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören lassen: er war selber bereits als ein Knabe von sieben Jahren hier und hat sich schon damals theils in Absicht auf Composition als auch in Ansehung der Kunst überhaupt und der besonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben.

Der Erfolg war auch so wie er ihn sich nur wünschen konnte. „Gestern" schreibt er (4. April), „kann ich wohl sagen, daß ich mit dem Wiener Publicum wohl zufrieden war. Ich spielte in der Akademie der Wittwen im Kärnthnerthor-Theater und mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war". Auch im folgenden Brief (8. April) kommt er wieder darauf zurück: „Das was mich

8 Auch in seinem Concert in Leipzig im Jahr 1789 spielte er nach einer freien Phantasie diese Variationen (351 K.).

9 Neue Wien. Musikzeitg. 1852 Nr. 35.

am meiſten gefreut und verwundert hat, war das erſtaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoſchreyn. Für Wien, wo ſo viele, und ſo viele gute Klavierſpieler ſind, iſt das gewiß Ehre genug". Danach waren die Ausſichten für ihn, wenn er ein eigenes Concert geben könnte, brillant genug, die Damen trugen ſich ihm an ſelbſt Billets auszutheilen. „Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publicum einmal kennt, eine Akademie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unſer Erzbiſchof erlaubt es nicht — will nicht, daß ſeine Leute Profit haben ſollen, ſondern Schaden". Er beabſichtigte in der nächſten Zeit ſeine Muſiker nach Salzburg zurückzuſchicken; mußte Mozart von Wien fort, ehe er ſich in der Gunſt des Publicums feſtgeſetzt hatte, ſaß er wieder in Salzburg, wo er an einen Urlaub ſo leicht nicht denken konnte, war es mit allen guten Ausſichten für die Zukunft vorbei. Brunetti hatte ihm erzählt, daß Graf Arco vom Erzbiſchof aus ihm mitgetheilt habe, daß ſie das Diligencegeld bekommen würden und am Sonntag abreiſen ſollten; wer noch länger bleiben wolle, könne es thun, müſſe aber dann auf ſeine eigene Fauſt leben. Mozart erklärte, bis Graf Arco ſelbſt ihm ſage, daß er fort ſolle, werde er dieſes gänzlich ignoriren, dann werde er ſich dem ſchon entdecken. Freilich wollte er in Wien bleiben; er meinte, wenn er nur zwei Scolaren fände — eine Schülerin hatte er ſchon an der Gräfin Rumbeck — ſtände er ſich ſchon beſſer als in Salzburg, dazu ein glänzendes Concert, einträgliche Einladungen in Geſellſchaften — es könnte gar nicht fehlen, daß er bald Geld nach Hauſe ſchickte, während der Vater dort beide Beſoldungen zöge und ihn aus dem Brode hätte. „O, ich will dem Erzbiſchof gewiß eine Naſe drehen, daß es eine Freude ſeyn ſoll, und mit der größten Politeſſe, denn er kann mir nicht aus".

Der Vater erſchrak über dieſe Nachrichten. Er hatte ein gründliches Mißtrauen gegen Wolfgangs Finanzpläne, die auf eine unſichere Zukunft baſirt waren, er fürchtete, daß ein völliges Zerwürfniß mit dem Erzbiſchof die Folge eines ſolchen Schrittes ſein, daß er ſeine ſichere Anſtellung verlieren und den Gefahren der Hauptſtadt allein ausgeſetzt ſein würde; mit allem Nachdruck ſuchte er daher ſeinen Sohn über das Bedenkliche ſeines Vorhabens aufzuklären. „Lieber Vater", lautet die Antwort „ich habe Sie wohl recht lieb, das ſehen Sie aus dieſem, weil ich Ihnen zu Liebe allem Wunſch und Begierde entſage; denn wenn Sie nicht wären, ſo ſchwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick verſäumen würde, ſondern gleich meine Dienſte quittirte, ein großes Concert gäbe, mir Scolaren verſchaffte und in

einem Jahr hier in Wien ſo weit käme, daß ich wenigſtens jährlich auf meine tauſend Thaler käme. Ich verſichere Sie, daß es mir ſchwer genug fällt, daß ich mein Glück ſo auf die Seite ſetzen ſoll. — Ich bin noch jung, wie Sie ſagen, das iſt wahr; aber wenn man ſeine jungen Jahre ſo in einem Bettlort in Unthätigkeit verſchläuzt, iſt es auch traurig genug und auch Verluſt". Einſtweilen wurde die Abreiſe aufgeſchoben, denn der Erzbiſchof gebrauchte ſeine Virtuoſen noch in Wien; dann hieß es wieder am 22. April ſollten ſie nach Hauſe reiſen. „Wenn ich daran denke", ſchreibt Wolfgang 11. April 1781, „daß ich von Wien wegreiſen ſoll, ohne wenigſtens 1000 fl. wegzutragen, ſo thut mir das Herz weh. Ich ſoll alſo wegen einem ſchlechtdenkenden Fürſten, der mich mit lauſigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tauſend Gulden mit Füßen ſtoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe". Und nun hatte er ſoeben die Erfahrung gemacht, daß er nicht allein für den Erzbiſchof umſonſt gearbeitet, ſondern darüber noch die Gelegenheit verſäumt hatte ſich dem Kaiſer zu produciren. „Ich kann ja doch dem Kaiſer nicht ſagen laſſen, wenn er mich hören will, ſo ſoll er bald machen, denn in ſoviel Tägen reis ich ab — ſo was muß man doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich ſtehe freylich, wenn ich nur zwey Scolaren hier habe, beſſer als bey uns, aber wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man ſich ein wenig mehr bitten laſſen, mithin auch beſſer bezahlen laſſen. Und das erlaubt er nicht, der Menſchenfeind — ich muß ihn ſo nennen: denn er iſt es und die ganze Nobleſſe neunt ihn ſo". Auch für eine Anſtellung zeigten ſich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günſtige Ausſichten. Kapellmeiſter Bono war ſehr alt; nach ſeinem Tode mußte Salieri Kapellmeiſter werden und Starzer an deſſen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen beſſeren finden als Mozart?

Wiederum ermahnte der Vater nicht ins Ungewiſſe Pläne zu machen, ſondern das Sichere feſtzuhalten und zu ertragen, was ſich nicht ändern laſſe, er warnte ihn auch vor unvorſichtigen Aeußerungen, „die nur ſchaden könnten". Der Sohn konnte nicht anders antworten als daß der Vater Recht und nicht Recht habe; „aber dasjenige, in was Sie Recht haben, überwiegt ſehr dasjenige, in was Sie nicht Recht haben, mithin, ich komme ganz gewiß und mit größten Freuden, da ich vollkommen überzeugt bin, daß Sie mich niemalen hindern werden mein Glück zu machen" (18. April 1781). Aber ſchwer wurde es ihm ſich

dem Willen des Vaters zu fügen, und der Erzbischof machte es ihm durch fortgesetzte Hudeleien nicht leichter. Er schreibt (28. April 1781):

Sie erwarten mich mit Freuden, mein liebster Vater! Das ist auch das Einzige, was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das Alles nun in der natürlichen teutschen Sprache, weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen, mein bester Vater, zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich, für seine Person) verloren hat. Gestern war große Accademie bey uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie ist recht gut ausgefallen und trotz all den Hindernissen Seiner Erzbischöflichen Gnaden habe ich doch ein besseres Orchestre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli sagen; denn wegen diesem Arrangement habe ich so viel Verdruß gehabt — o das läßt sich besser reden als schreiben. Doch wenn, wie ich nicht hoffen will, wieder so etwas vorgehen sollte, so kann ich Sie versichern, daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden es mir gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie, mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben, künftige Fasten zu Ende Carneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies lesen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müssen es mir im künftigen Brief versprechen, denn nur mit dieser Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß versprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutsche Oper zu schreiben geben. Ich erwarte also Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreise, kann ich Ihnen noch nicht schreiben. Es ist doch traurig, daß man bey diesem Herren nichts wissen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald sagt man, es ist ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hause reisen sollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird Jedem das Diligencegeld geben, und da kann Jeder reisen, wie er will — welches mir auch in der That das Liebste wäre; bald in acht Tägen, bald in vierzehen, bald in drey Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht, wie man daran ist, man kann sich in nichts helfen. — Gestern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beym Clavier gehabt, ich glaube, ich säße noch dort, wenn ich mich nicht davon gestohlen hätte.

Später schrieb er noch (13. Juni 1781):

Ich habe das letztemal, da Alles aus war, eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbischof das Thema gab) gespielt, und da war so ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbischof nur ein wenig ein menschliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müssen; und anstatt mir wenigstens seine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gassenbuben, sagt mir ins Gesicht, ich soll mich weiter scheeren, er bekäme hundert, die ihn besser bedienten als ich.

Die leidenschaftliche Erregung Mozarts war so hoch gestiegen, daß es nur eines Tropfens bedurfte um das volle Gefäß überfließen zu machen; der Erzbischof schonte nicht, so mußte es doch zum Aeußersten kommen. Der folgende Brief 9. Mai 1781 macht anschaulich was Hieronymus seinen Dienern glaubte bieten zu können.

Ich bin noch ganz voll der Galle! und Sie, als mein bester, liebster Vater, sind es gewiß mit mir. Man hat so lange meine Geduld geprüft, endlich hat sie aber doch gescheitert. — Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgischen Diensten zu seyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht, wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen, um Sie zu schonen, nicht habe schreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen hatte, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir, ich sollte weiter gehen — und ich litte Alles, empfand, daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein — Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen, und die alte Mad. Weber war so gütig, mir ihr Haus zu offeriren. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bey dienstfertigen Leuten, die mir in Allem, was man oft geschwind braucht und (wenn man allein ist) nicht haben kann, an die Hand gehen. — Auf Mitwoch setzte ich meine Reise (als heute den 9ten) mit der Ordinaire fest, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zusammen bringen, mithin schob ich meine Reise bis Samstag auf. Als ich mich heute dort sehen ließ, sagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbischof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es pressirt, so sagten sie, ja, es sey von großer Wichtigkeit. So ist es mir leid, daß ich nicht die Gnade haben kann, S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann aus oben gedachter Ursache) vor Samstag nicht abreisen; ich bin aus dem Hause, muß auf meine eigenen Kösten leben, da ist es nur ganz natürlich, daß ich nicht eher abreisen kann, bis ich nicht im Stande dazu bin, denn kein Mensch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayern, Moll, Boeneke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir Recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB! muß ich Ihnen vorhersagen, daß mir der [Leibkammerdiener] Schlauka gerathen, ich sollte die Excuse nehmen, daß die Ordinari schon besetzt seye, das seye bei ihm ein stärkerer Grund —, als ich also zu ihm hineinkam, war das erste: Erzb. Nun, wann geht er denn, Bursch? — Ich: Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt. — Dann gings in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu reden kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte

alles gelaſſen an; er lügte mir ins Geſicht, ich hätte 500 fl. Beſoldung[10]; hieß mich einen Lump, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte Ihnen nicht alles ſchreiben. Endlich da mein Geblüt zu ſtark in Wallung gebracht wurde, ſo ſagte ich: Sind alſo Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohen? er Fex! o er Fex! dort iſt die Thür! ich will mit einem ſolchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben! — Endlich ſagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Alſo geh er! — Und im Weggeben: Es ſoll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es ſchriftlich bekommen. Sagen Sie mir alſo, beſter Vater, ob ich das nicht eher zu ſpät als zu früh geſagt habe? — Nun hören Sie. Meine Ehre iſt mir über alles und ich weiß, daß es Ihnen auch ſo iſt, — ſorgen Sie ſich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier ſo gewiß, daß ich ohne mindeſte Urſache quittirt hätte; da ich nun Urſache gehabt habe, und das dreymal, ſo habe ich gar kein Verdienſt mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es doch halt nicht mehr ſeyn. Solange der Erzbiſchof noch hier ſeyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Nobleſſe, bey dem Kaiſer ſelbſt in üblen Credit ſetzen werde, iſt grundfalſch — der Erzbiſchof iſt hier gehaßt und vom Kaiſer am meiſten; das iſt eben ſein Zorn, daß ihn der Kaiſer nicht nach Laxenburg eingeladen hat. Ich werde Ihnen mit nächſtem Poſttage einiges von Geld überſchicken, um Sie zu überweiſen, daß ich hier nicht darbe. Uebrigens bitte ich Sie munter zu ſeyn, denn itzt fängt mein Glück an, und ich hoffe, daß mein Glück auch das Ihrige ſeyn wird; ſchreiben Sie mir heimlich, daß Sie vergnügt darüber ſind — und das können Sie in der That ſeyn — und öffentlich zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber ungeacht deſſen der Erzbiſchof die mindeſte Impertinenz thun, ſo kommen Sie alſogleich zu mir nach Wien. Wir können alle drey leben, das verſichere ich Sie auf meine Ehre, doch iſt es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutſche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wiſſen — ich haſſe den Erzbiſchof bis zur Raſerei. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im zweiten Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieſes fehlt mir noch zu meinem Glück.

Er führte auch ſeinen Entſchluß ſogleich aus und berichtet am 12. Mai ſeinem Vater weiter:

Sie wiſſen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürſten den 9ten May um meine Entlaſſung gebeten habe, weil er mir es ſelbſt geheißen hat; denn ſchon in den zwey erſteren Audienzen ſagte er mir: Scher' Er ſich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! Er wird es freylich läugnen, aber deßwegen iſt es doch ſo wahr als Gott im Himmel iſt. — Was Wunder dann, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürſten rühmliche Aus-

10 So war es allerdings verſprochen worden (S. 502. 506), allein Mozart verſichert (S. 615. 620), daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

drücke ganz außer mir, das: Scher' Er ſich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Grafen Arco eine Bittſchrift, um ſie Sr. Hochfürſtl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reiſegeld, welches in 15 fl. 10 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld beſteht. Er nahm mir Beydes nicht an, ſondern verſicherte mich, daß ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das iſt Ihre Schuldigkeit, ſagte er mir. — Ich verſicherte ihn gleichfalls, daß ich ſo gut als er, und vielleicht beſſer meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir ſehr leid, wenn ich ſie von ihm erſt lernen müßte. — Gut alſo, ſagte er, iſt er damit zufrieden, ſo können Sie Ihre Entlaſſung begehren, wo nicht, — ſo können Sie ſie — auch begehren. Eine ſchöne Diſtinction! — Alles, was mir der Erzbiſchof in den drey Audienzen Erbauliches ſagte, beſonders in der letzten, — und was mir jetzt wieder dieſer herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine ſo treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im erſten Acte nach Hauſe gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, zitterte am ganzen Leibe und taumelte wie ein Beſoffener auf der Gaſſe, blieb auch den folgenden Tag als geſtern zu Hauſe, den ganzen Vormittag aber im Bette, weil ich das Tamarindenwaſſer genommen.

Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit, ſehr viel Schönes an ſeinen Herrn Vater [Oberſt-Kämmerer] von mir zu ſchreiben, welches Sie vermuthlich ſchon werden haben einſchlucken müſſen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin ſeyn, doch wenn man eine Comödie ſchreibt, ſo muß man, wenn man Beyfall erhalten will, etwas utriren und nicht ſo genau der Wahrheit der Sache treu bleiben, und Sie müſſen auch der Dienſtfertigkeit der Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeyfern, denn mir iſt meine Geſundheit und mein Leben lieber (iſt mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will alſo nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung macht, herſetzen. Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte ſollen alle Morgen ſo ein paar Stunden in der Antecamera verſchlendern; man hat mir freylich öfters geſagt, ich ſollte mich ſehen laſſen, — ich konnte mich aber niemalen erinnern, daß dieß mein Dienſt ſey, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbiſchof rufen ließ.

Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entſchluß vertrauen, ſo aber, daß es die ganze weite Welt hören kann. Wenn ich beym Erzbiſchof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Ort nur 1000, ſo gehe ich doch in das andere Ort; denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Geſundheit und Zufriedenheit des Gemüths. Ich hoffe alſo bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in ſo reichem Grade erwieſen haben, und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar ſeyn kann (am allerwenigſten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn geſund und vergnügt haben wollen, mir von dieſer ganzen Sache gar nicht zu ſchreiben und ſie ganz in die tiefſte Vergeſſenheit zu begraben — denn ein Wort davon wäre ſchon genug, um mir wieder

neuerdings und Ihnen ſelbſt — geſtehen Sie es nur — Ihnen ſelbſt Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie ſich, daß Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben.

An demſelben Tage, an welchem er dieſen Brief ſeinem Vater durch die Poſt zuſchickte, ſchrieb er ihm noch durch eine ſichere Gelegenheit einen zweiten, in welchem er ihn ſowohl von der Berechtigung ſeines feſten Entſchluſſes den Dienſt des Erzbiſchofs zu verlaſſen als von ſeinen guten Ausſichten eindringlich zu überzeugen ſuchte.

In dem Briefe, welchen Sie mit der Poſt erhalten haben, ſprach ich mit Ihnen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbiſchofs wären. Jetzt ſpreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebſter Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbiſchof von Anbeginn ſeiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottiſen, die er mir in das Geſicht ſagte, von dem unwiderſprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz ſchweigen, denn da läßt ſich nichts dawider ſagen. Nur will ich von dem ſprechen, was mich — auch ohne alle Urſache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die ſchönſten und nützlichſten Connoissances von der Welt, bin in den größten Häuſern beliebt und angeſehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin dazu noch dafür bezahlt, — und ich ſoll um 400 fl. in Salzburg ſchmachten, ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung ſchmachten und Ihnen in nichts nützlich ſeyn können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon ſeyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken laſſen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu ſagen, Sie wiſſen es ſelbſt. Nur noch dieſes: Die ganze Stadt Wien weiß ſchon meine Geſchichte. Die ganze Nobleſſe redet mir zu, ich ſoll mich ja nicht mehr anführen laſſen.

Liebſter Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, — es ſind Schlangen, Vipern! Alle niederträchtigen Seelen ſind ſo: ſie ſind bis zum Ekel hoch und ſtolz und dann kriechen ſie wieder — abſcheulich. Die zwei Leibkammerdiener ſehen die ganze Sauerei ein. Beſonders ſagte Schlaucka zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht; mir hätte er es ſo thun ſollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbiſchof erkennt ſein ganzes Unrecht — hat er nicht ſchon öfter Gelegenheit gehabt, es zu erkennen? hat er ſich gebeſſert? Nein! alſo weg damit! — Wenn ich nicht geſorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum Beſten gehen könnte, ſo wäre es ſchon längſt anders. Aber in der Hauptſache — was kann er Ihnen thun? Nichts. Wenn Sie wiſſen, daß es mir gut geht, ſo können Sie leicht des Erzbiſchofs Gnade entbehren, — ihre Beſoldung kann er Ihnen nicht nehmen, und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde ſonſt dieſen Schritt nicht gethan haben. Obwohl ich Ihnen geſtehen muß, daß nach

dieſer Beleidigung ich — und hätte ich betteln müſſen — weggegangen wäre; denn wer wird ſich denn cujoniren laſſen? beſonders, wenn mans beſſer haben kann. Mithin — fürchten Sie ſich, ſo thun Sie zum Schein, als wären Sie böſe auf mich, zanken Sie mich in Ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wiſſen, wie die Sache ſteht. Laſſen Sie ſich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen, ſeyen Sie auf Ihrer Hut!

Der Vater aber nahm die Sache nicht ſo auf und war weit entfernt den Sohn, wie dieſer wünſchte, „in ſeinem Entſchluß zu ſtärken anſtatt ihn davon abzubringen“. Er ſah in dem Aufgeben der feſten Anſtellung in Salzburg den erſten Schritt zu des Sohnes Verkommen, er hoffte die leidenſchaftliche Aufwallung deſſelben noch dämpfen und ihn auf den Weg der Vernunft, wie er es anſah, zurückbringen zu können. Allein er hatte nicht erwogen, daß Wolfgang nicht mehr der unerfahrene Jüngling war, der zum erſtenmal aus dem väterlichen Hauſe kam. Durch den harten Druck des letzten Aufenthalts in Salzburg und die klare Erkenntniß von dem was er leiſtete und bedeutete, welche er in München hatte gewinnen müſſen, war er mündig geworden, und die unwürdige Behandlung des Erzbiſchofs gegenüber der glänzenden Aufnahme von Seiten des muſikaliſch gebildeten Publicums in Wien gab ihm das volle Bewußtſein ſeiner Selbſtändigkeit. Er ſah ein, daß er an dem Punkt angelangt war, wo er dieſelbe auch ſeinem Vater gegenüber wahren mußte; ſeinen äußeren Vortheil, ſeine Behaglichkeit war er bereit geweſen ihm zu opfern, jetzt ſtand mit ſeiner hart angegriffenen Ehre ſeine ganze Exiſtenz auf dem Spiel, dieſe mußte er retten. Er blieb daher gegen alles Andringen ſeines Vaters feſt, und wies deſſen Vorwürfe entſchieden und ohne ſein gekränktes Gefühl zu verhehlen zurück. Auf ſein Verhalten, daß er nie verſtanden habe mit Geld umzugehen, antwortet der Sohn (21. Mai 1781):

Glauben Sie ſicherlich, daß ich mich ganz geändert habe. Ich kenne außer meiner Geſundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals — denn das wäre für mich ſehr ſchwer, ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäuſern geneigt als zum Verſchwenden, und das iſt zum Anfang immer genug. Wegen den Scolaren kann ich ſo viele haben als ich will; ich will aber nicht ſo viel, ich will beſſer bezahlt ſein als die anderen, und da will ich lieber weniger haben. Man muß ſich gleich anfangs ein bischen auf die Hinterfüße ſetzen, ſonſt hat man auf immer verloren, muß mit den anderen immer den allgemeinen Weg fortlaufen.

Schwerer traf ihn die Erinnerung an ſeine Verpflichtung dem Vater aus den Schulden, welche dieſer ſeinetwegen gemacht habe, herauszuhelfen, zumal da der Vater hinzuſetzte, er werde deren in Wien wohl

vergeſſen, wie es ſeine Aloyſia gemacht habe. Er entgegnete 9. Juni 1781):

Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison ſetzen, macht mich ganz erſtaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. Dieſes Mädchen ſaß ihren Eltern auf dem Hals, als ſie noch nichts verdienen konnte; — kaum kam die Zeit, wo ſie ſich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB. der Vater ſtarb noch ehe ſie einen Kreuzer hier eingenommen), ſo verließ ſie ihre arme Mutter, henkte ſich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat — nicht ſo viel von ihr[11]. Gott! meine einzigſte Abſicht iſt, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich Ihnen denn tauſendmal ſchreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebſter, beſter Vater, ſchreiben Sie mir keine ſolche Briefe mehr, ich beſchwöre Sie; denn ſie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen, und ich, der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth. Er ſchickte auch ſeinem Vater 30 Ducaten mit einer Entſchuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und in den nächſten Jahren findet ſich mehrfache Erwähnung von Geldſendungen nach Hauſe.

Man hatte den Vater aufgehetzt, Wolfgang habe ſich den Zerſtreuungen Wiens mehr als billig ergeben, beſonders Hr. v. Moll „hatte auf ihn ein läſterliches Maul, er werde hoffentlich in ſich gehen und nach Salzburg zurückgehen, in Wien ſei er nur wegen dem Frauenzimmer". Es war ſogar dem Vater beſtimmt berichtet, Wolfgang habe mit einer Perſon von ſchlechtem Ruf Umgang gehabt, allein Wolfgang konnte ſich darüber rechtfertigen. Auch in Rückſicht ſeines kirchlichen Wandels hatte man den Vater beunruhigt. Er bittet ihn ſich ſeiner Seele wegen keine Sorge zu machen, er ſei zwar ein „fälliger junger Menſch", allein er dürfe zu ſeinem Troſt wohl wünſchen, daß es alle ſo wenig wären. An Faſttagen Fleiſch zu eſſen halte er allerdings für keine Sünde, —

11 Auf die harte Darſtellung von der Handlungsweiſe Aloyſia's haben vielleicht die Erzählungen ihrer Mutter, welche Mozart ſpäter weniger günſtig beurtheilen lernte, einigen Einfluß gegeben. Der Bericht ihres Mannes Joſ. Lange lautet wenigſtens ganz anders. Er erzählt in ſeiner Selbſtbiographie (S. 116 ff.), daß ſie bald nach Aloyſia's Ankunft in Wien für einander Neigung gefaßt hätten. „Unglücklicherweiſe wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entriſſen. Ihre Troſtloſigkeit und tiefe Trauer machten ſie mir, ſowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rath und That beizuſtehen, mich ihr noch intereſſanter. Ihr Herz fand bei mir Theilnahme und Erleichterung und ſie entſchloß ſich mich zu ehelichen, weil ſie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den ſie an dem Vater verlor. Da ſie durch ihr ſchönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, ſo ſetzte ich ihrer Mutter ſo lange ſie lebte einen Jahresgehalt von 700 Gulden feſt und zahlte einen Vorſchuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirection erhalten hatte".

„denn Faſten heißt bey mir ſich abbrechen, weniger eſſen als ſonſt“ — aber geprahlt habe er nie damit; alle Sonntag und Feiertags höre er die Meſſe und wo möglich auch an Werkeltagen. „Uebrigens ſein Sie verſichert, daß ich gewiß Religion habe. — Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht alſo ſind; der Hauptfehler bey mir iſt, daß ich nach dem Scheine nicht allzeit ſo handle wie ich handeln ſollte“ (13. Juni 1781). Daß Wolfgang mit der Weberſchen Familie wieder eine Verbindung angeknüpft hatte ſchien dem Vater von keiner guten Vorbedeutung zu ſein, er fürchtete einen neuen Liebeshandel. Der Sohn wies auch das zurück (16. Mai 1781).

Was Sie wegen den Weberiſchen ſchreiben, kann ich Sie verſichern, daß es nicht ſo iſt. Bei der Langin war ich ein Narr, das iſt wahr; aber was iſt man nicht, wenn man verliebt iſt? Ich liebte ſie aber in der That und fühle, daß ſie mir noch nicht gleichgültig iſt — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eiferſüchtiger Narr iſt und ſie nirgend hinläßt, und ich ſie alſo ſelten zu ſehen bekomme. Glauben Sie mir ſicher, daß die alte Mad. Weber eine ſehr dienſtfertige Perſon iſt und daß ich ihr à proportion ihrer Dienſtfertigkeit nicht genug entgegen erweiſen kann, denn ich habe nicht die Zeit dazu.

Als aber endlich der Vater ſo weit ging zu behaupten Wolfgang müſſe ſeiner eigenen Ehre wegen ſein Entlaſſungsgeſuch zurücknehmen, antwortete er im vollen Gefühl ſeines Rechts (19. Mai 1781):

Ich weiß nicht, was ich zuerſt ſchreiben ſoll, mein liebſter Vater, denn ich kann mich von meinem Erſtaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie ſo zu ſchreiben und zu denken fortfahren. Ich muß Ihnen geſtehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den beſten, liebevollſten, den für ſeine eigene und die Ehre ſeiner Kinder beſorgten Vater, — mit einem Wort — nicht meinen Vater. Doch das alles war nur ein Traum, Sie ſind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig, um mehr als überzeugt zu ſein, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entſchluß gar nicht abſtehen kann. — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten, als daß ich von meinem Entſchluß abſtehe? Wie können Sie doch ſo einen Widerſpruch faſſen? Sie dachten nicht, als Sie dieſes ſchrieben, daß ich durch einen ſolchen Zurücktritt der niederträchtigſte Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß, daß ich vom Erzbiſchof weg bin, weiß warum, weiß, daß es wegen gekränkter Ehre, wegen zum drittenmal gekränkter Ehre geſchah, und ich ſollte wieder öffentlich das Gegentheil beweiſen? ſoll mich zum Hundsfut und den Erzbiſchof zu einem braven Fürſten machen? Das erſte kann kein Menſch und ich am allerwenigſten, und das andere kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein beſter Vater, wollte ich mein Glück, meine Geſundheit und mein Leben aufopfern, aber meine Ehre, die iſt mir

und die muß Ihnen über Alles seyn. — Liebster, bester Vater, begehren Sie von mir, was Sie wollen, nur das nicht, sonst Alles — nur der Gedanke schon macht mich vor Wuth zittern.

Der Erzbischof war nicht wenig ungehalten über die Festigkeit, mit welcher Mozart in seinem Entschluß beharrte, die er aber durch sein rücksichtsloses Schelten nur verstärkte, ohne die Wiener auf seine Seite zu ziehen, die ihn als einen „hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen, der alles was dort war verachtet", und Mozart „als einen gefälligen Menschen kannten". Er dachte anfangs, der Vater werde es schon dahin bringen, daß der Sohn zu seiner Pflicht zurückkehre; Graf Arco, der einen Brief von demselben erhalten hatte, ließ Mozart zu einer Unterredung einladen, um ihn durch freundschaftliche Vorstellungen zu halten. Mozart blieb um so mehr fest auf seinem Sinne, als er sich überzeugte, daß sein Vater in Salzburg nichts zu fürchten habe. Er reichte nun ein Abschiedsgesuch ein, das ihm aber sowie drei spätere zurückgegeben wurde, weil man sich „aus Mangelung des Muthes und aus Liebe zur Fuchsschwänzerey" scheute, den Erzbischof durch diese Angelegenheit verdrießlich zu machen und noch immer auf Mozarts Nachgiebigkeit rechnete. Dieser war außer sich, als er erfuhr, der Erzbischof werde den folgenden Tag abreisen und wisse von gar nichts. Er entwarf also ein neues Memorial, in welchem er dem Erzbischof erklärte, daß er bereits seit vier Wochen ein Abschiedsgesuch in Bereitschaft gehalten habe; da er sich aus ihm unerklärlichen Gründen so lange damit herumgezogen sehe, bleibe ihm nichts übrig als ihm dasselbe selbst und zwar auf den letzten Augenblick zu überreichen. Als er mit diesem Gesuch sich (am 8. Juni) im Vorzimmer des Erzbischofs einfand und um eine Audienz bat, setzte Graf Arco den früheren Brutalitäten die Krone auf. Nachdem er ihn mit Flegel, Bursch und ähnlichen Ausdrücken tractirt hatte, — warf er ihn mit einem Fußtritt zur Thür hinaus! „Das geschahe in der Antichambre — mithin war kein ander Mittel als sich losreißen und laufen, denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respect nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte". Ob dieser Exceß auf hochfürstlichen Befehl geschah wußte Mozart nicht gewiß; jedenfalls war der gräfliche Diener seines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöschliches Brandmal sie ihrem Namen aufgedrückt haben.

Mozart glühte vor Zorn; er versicherte dem Vater (13. Juni 1781) daß er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn auch treffe und sollte es auf öffentlicher Gasse geschehen.

Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbiſchof, denn er wäre nicht im Stande, ſie mir auf ſolche Art zu verſchaffen, wie ich ſie mir ſelbſt nehmen muß; ſondern ich werde nächſter Tage dem Hrn. Grafen ſchreiben, was er ſich von mir zuverläſſig zu gewarten hat, ſobald das Glück will, daß ich ihn treffe, es mag ſeyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Reſpect haben muß.

Der Vater erſchrak vor dieſem Attentat auf einen adelichen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiederte (20. Juni 1781):

Das Herz adelt den Menſchen, und wenn ich ſchon kein Graf bin, ſo habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, ſobald er mich beſchimpft, iſt er ein Hundsfut. Ich werde ihm den Anfang ganz vernünftig vorſtellen, wie ſchlecht und übel er ſeine Sache gemacht habe; zum Schluſſe aber muß ich ihm doch ſchriftlich verſichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und noch ein Paar Ohrfeigen zu erwarten hat.

Und da der Vater hatte merken laſſen, durch Vermittlung einer Dame oder andern Standesperſon ließe ſich die Sache vielleicht noch ins Gleiche bringen, erklärte Mozart, deſſen bedürfe es nicht: „ich darf nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen um zu thun was recht und billig iſt". Nur mit Mühe ließ er ſich endlich, weil ſein Vater es durchaus zu ſeiner Beruhigung verlangte, von ſeinem Vorſatz abbringen dem Grafen Arco jenen Drohbrief zu ſchreiben.

24.

Erſte Verſuche in Wien.

Nachdem Mozarts Rücktritt aus dem Dienſte des Erzbiſchofs eine entſchiedene Thatſache war, wünſchte dieſer der Welt zu zeigen, daß es nur an ihm läge, nicht minder ausgezeichnete Künſtler in ſeine Dienſte zu ziehen und ließ Leop. Kozeluch, der für den erſten Klavierſpieler in Wien galt, einen Gehalt von 1000 fl. antragen, wenn er nach Salzburg kommen wollte. Dieſer lehnte es ab, wie Mozart ſeinem Vater ſchrieb (4. Juli 1781), weil er ſich in Wien beſſer ſtände, und hatte zu ſeinen Freunden geſagt: „Die Affaire mit dem Mozart ſchreckt mich am meiſten ab; wenn er ſo einen Mann von ſich läßt, wie würde er es mit mir machen". Auch der Vater mußte ſich darin fügen[1], ſo

1 An Breitkopf ſchrieb er (10. Aug. 1781): „Meinen Sohn betreffend, ſo iſt ſolcher nicht mehr in hieſigen Dienſten. Er wurde vom Fürſten, der damals in

ſchwer ihm dies auch wurde. Seine Ueberzeugung, daß der Sohn allein nicht im Stande ſei für ſein Fortkommen zu ſorgen, ſeine Furcht, daß er den Verlockungen der vergnügungsluſtigen Hauptſtadt nicht widerſtehen könne, wurden durch das Unbehagen ohne ihn leben zu müſſen und ein vielleicht unbewußtes Gefühl von Kränkung über ſeine ſelbſtändige Haltung noch peinigender für ihn. So äußerte der ſonſt ſo verſtändige und liebevolle Vater ſeine an ſich gerechte Sorge für den Sohn in der verkehrten Weiſe, daß er, anſtatt ihm ſeine ſchwierige Lage auf alle Weiſe zu erleichtern, ihm vielmehr das Leben mit Bedenken und Vorwürfen erſchwerte, die meiſtens übertrieben und oft ganz unbegründet waren; denn auch darin zeigte er ſich ſchwach, daß er Einflüſterungen und Ohrenbläſereien nur allzuleicht Glauben ſchenkte. Er hatte ſich ſo ſehr daran gewöhnt alle Sorge für Wolfgang zu übernehmen, daß er es nicht über ſich gewinnen konnte mit Ruhe und Zurückhaltung ihn ſeinen eigenen Weg gehen zu laſſen. Mozart ließ ſich dadurch nicht irren; er hielt feſt an der Selbſtändigkeit, aber auch an der Verehrung und Liebe für ſeinen Vater, deſſen Vorwürfe und Eingriffe er mit aller kindlichen Pietät wiederholt abweiſen mußte.

Die erſte Zeit ſchien freilich die Befürchtungen des Vaters mehr zu rechtfertigen als die glänzenden Hoffnungen des Sohnes. Es war Sommer geworden, die vornehmen Herrſchaften gingen aufs Land, weder mit Unterricht noch mit Akademien war viel zu verdienen. Die Gräfin Rumbeck, geb. Cobenzl, welche ſpäter für eine der bedeutendſten Klavierſpielerinnen galt[2], war und blieb vorläufig ſeine einzige Schülerin, da er ſeinen Preis von 6 Dukaten nicht herabſetzen wollte; indeſſen auch ſo konnte er ſich nothdürftig durchſchlagen. Er tröſtete ſich damit, daß jetzt die ſchlechte Saiſon ſei, wo man die Muße benutzen müſſe um für den Winter vorzuarbeiten, und ſchrieb fleißig an ſechs Sonaten fürs Klavier, die auf Subſcription herausgegeben werden ſollten; die Gräfin Thun und mehrere andere vornehme Damen übernahmen es Subſcribenten zu ſammeln — ſie brachten es im Sommer nur auf 17 und vertröſteten auf den Herbſt. Ein in der Adventszeit zu gebendes Concert ſuchte er ebenfalls ſchon vorzubereiten; Roſſi machte

---

Wien war, als wir in München waren, nach Wien berufen. Da nun Se. Hochfürſtl. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mißhandelt haben und ihm im Gegentheile der ganze hohe Adel ganz beſondere Ehre erwieſen, ſo konnten ſie ihn auch leicht bereden ſeinen mit einem elenden Gehalt vergeſellſchafteten Dienſt niederzulegen und in Wien zu verbleiben".

2 Jahrb. d. Tonkunſt 1796 S. 51.

ihm den Text zu einer italiäniſchen Cantate, die er für daſſelbe componiren wollte. Am meiſten aber lag es ihm von Anfang an im Sinne für die Bühne in Wien zu ſchreiben, das Gefühl ſeines Berufs zur dramatiſchen Compoſition wurde durch die Leiſtungen des Wiener Theaters und das lebhafte Intereſſe des Publicums für daſſelbe nur noch erhöhet. „Meine einzige Unterhaltung" ſchreibt er ſeiner Schweſter (4. Juli 1781) „beſteht im Theater; ich wollte Dir wünſchen hier ein Trauerſpiel zu ſehen! Ueberhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauſpiele vortrefflich aufführt, aber hier iſt es. Jede Rolle — die mindeſte, ſchlechteſte Rolle iſt gut und doppelt beſetzt".

In der That hatten die Leiſtungen der Wiener Bühne damals eine hohe Stufe erreicht[3]. Seitdem man durch den Kampf gegen den Hanswurſt und die extemporirten Stücke auch in Wien von der Bühne aus ſich ernſtlich an der Bewegung, welche deutſche Literatur und Bildung von Neuem wieder ins Leben rief, zu betheiligen begonnen hatte, blieb das Theater im Weſentlichen der Mittelpunkt für die geſammten literariſchen Intereſſen. Die erſten Schriftſteller, welche ſich auszeichneten, ſchrieben, mit der beſtimmten Abſicht den Geſchmack zu verbeſſern und wahre Cultur zu verbreiten, für die Bühne, wie Klemm, Heufeld, Ayrenhoff, Gebler; ihnen ſchloſſen ſich die fähigeren und ſtrebſameren Schauſpieler wie Müller und die Gebrüder Stephanie an[4]. Die neue, ſchwierige Aufgabe ſpornte die Schauſpieler zu außerordentlichen Leiſtungen an. Getragen von der allgemeinen Theilnahme und Achtung erwarb ſich die früher ſo tief verachtete Schauſpielkunſt den Rang und die Rechte einer freien Kunſt, man ſah die Schaubühne als den wahren Grademeſſer ſittlicher und intellectueller Bildung an. Dieſe Hochſchätzung der Kunſt kam auch dem Künſtler zu Statten, das Interdict, mit welchem ihn die Geſellſchaft belegt hatte, wurde aufgehoben, der Schauſpieler in den geſelligen Verkehr der gebildeten Stände aufgenommen, man ſah ihn dort gern[5]. Namentlich ſeitdem Joſeph II im Jahr 1776 das Wiener Theater den ſchwankenden Einflüſſen einer wechſelnden Privatverwaltung entzogen und daſſelbe zum Hof- und Nationaltheater erklärt hatte, hob ſich daſſelbe raſch zu einer unerreichten Höhe. Er ſah in der Bühne ein weſentliches Mittel der Nationalbildung, nahm an derſelben ein eingehendes Intereſſe und betheiligte ſich ſelbſt fort-

3 Devrient Geſch. der deutſch. Schauſpielkunſt III S. 117 ff.

4 Vgl. Sonnenfels Programm ſeiner Theaterdirection im Jahr 1770 in Müllers Abſchied von der Bühne S. 73 ff.

5 Müller Abſchied S. 79. Lange Selbſtbiogr. S. 25.

dauernd an der Leitung deſſelben, indem er mit offenem Blick und warmem Sinn den Leiſtungen und den Schickſalen ſeiner Schauſpieler Theilnahme ſchenkte[6]. Er war darauf bedacht durch ermäßigte Preiſe[7] den Beſuch des Schauſpiels allgemeiner zu machen und eine Unterhaltung, welche früher vorzugsweiſe den Charakter von Hoffeſten oder Aſſembleen der vornehmen Welt gehabt hatte, für die Bildung des Bürgerſtandes zu verwerthen; mit freudigem Intereſſe ging man darauf ein[8]. Auch die literariſche Kritik, welche ſich nach der Lockerung des Preßzwanges in einem breiten Strom ergoß, knüpfte beſonders ans Theater an und verſtändigte die Leſer über die Leiſtungen der Schriftſteller und Schauſpieler. So wurde ein Publicum gebildet, das ohne Rückſicht auf Rang und Stand die allgemeine Bildung repräſentirte, und dieſem konnten Dichter und Darſteller, welche früher zur Unterhaltung der gnädigen Herren dienten, als ſelbſtändige Künſtler gegenübertreten: ein Verhältniß, das überhaupt auf die Stellung der Künſtler, beſonders der Muſiker, weſentlichen Einfluß gewinnen mußte. Das Wiener Theaterpublicum jener Zeit wird als ein aufmerkſames, einſichtiges und dankbares, gern und lebhaft anerkennendes gerühmt[9]; es hatte wohl Urſache dazu. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, war durch Schröder und ſeine Frau dem Verein trefflicher Schauſpieler die Krone aufgeſetzt; neben ihnen wirkten Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Rouſeul — man ſieht das Urtheil, welches Mozart fällt, kann wohl gerechtfertigt erſcheinen[10].

In demſelben Sinn, in welchem Joſeph II das Nationaltheater begründete, hob er das koſtbare, nur der Schauluſt dienende Ballet und die italiäniſche Oper auf; an die Stelle der letzteren ſollte ein National-Singſpiel — ſo nannte der Kaiſer die deutſche Oper — treten[11]. Im December 1777 beſchloß er den erſten, beſcheidenen Ver-

6 Lange Selbſtbiogr. S. 65 ff. Meyer C. Schröder I S. 361.

7 Müller Abſchied S. 95. A. M. Z. XXIV S. 253.

8 Car. Pichler Denkwürdigkeiten I S. 78 ff.

9 Meyer a. a. O. I S. 361 f. 375.

10 Eine Ueberſicht und Charakteriſtik der damaligen Mitglieder der Wiener Bühne ſiehe bei K. R[isbeck] Briefe über Deutſchland I S. 258 ff. Nicolai Reiſe IV S. 587 ff., Meyer C. Schröder I S. 355 ff.

11 Vgl. S. 412 f. Genauen Bericht über die Entſtehung der deutſchen Oper giebt Müller (Abſchied von der Bühne S. 253 ff.); vgl. A. M. Z. XXIV S. 254 f. K. R[isbeck] (Briefe über Deutſchland I S. 269) erzählt, die Mitglieder der Oper ſtänden bei denen der alten Komödie in tiefſter Verachtung, ſo daß es

ſuch mit den gerade vorhandenen Kräften zu machen. Umlauf, damals Bratſchiſt im Orcheſter, deſſen Leitung ihm ſpäter übertragen wurde, hatte eine kleine Operette Die Bergknappen geſchrieben, in welcher nur vier Perſonen auftraten. Die Hauptrolle war der Mlle. Cavalieri zugedacht, die zweite Mad. Stierle; die Männerrollen ſollten Tenoriſt Ruprecht und Baſſiſt Fuchs übernehmen, die Choriſten wurden aus den Kirchen zuſammengeſucht, die Direction erhielt der Schauſpieler Müller. Man ging mit Eifer ans Einſtudiren und nachdem der Kaiſer in einer Generalprobe ſeine Zufriedenheit ausgeſprochen hatte, ward am 18. Februar 1778 die deutſche Oper mit den Bergknappen eröffnet, welche großen Zulauf fanden und die Erwartung des Publicums übertrafen[12]. Im Laufe des folgenden Jahres wurden vierzehn Opern oder Singſpiele aufgeführt, zum Theil Ueberſetzungen mit italiäniſcher oder franzöſiſcher Muſik, wie Robert und Kalliſte (La sposa fedele) von Guglielmi, Röschen und Colas von Monſigny, Lucile, Silvain, der Hausfreund von Gretry, Anton und Antonette von Goſſec, zum Theil von Wienern neu componirt, wie die Apotheke von Umlauf, die Kinder der Natur von Aspelmeyer, Frühling und Liebe von Ulbrich, Diesmal hat der Mann den Willen von Ordonnez.

Von den in der erſten Oper Mitwirkenden war Katharina Cavalieri (1761 — 1801) die einzige, welche für eine Sängerin gelten konnte. Die Tochter eines armen Schullehrers Cavalier in Währing, trat ſie, von Salieri mit Sorgfalt ausgebildet, ſchon 1775 in der italiäniſchen Oper mit Beifall auf und war eine Bravurſängerin von erſtem Rang[13]. Die nächſte Aufgabe war alſo mehr ſolche Kräfte zu verſammeln, welche eine Oper bilden konnten, würdig ſich dem Schauſpiel zur Seite zu ſtellen; auch dieſe wurde vollſtändig gelöſt. Die erſte Frau des Schauſpielers Lange, Mariane geb. Schindler, welche zuerſt gewonnen wurde und nachdem ſie namentlich in Gretry's Hausfreund und Lucile außerordentlichen Beifall gefunden hatte, durch Geſang und Spiel eine Stütze der Oper zu werden verſprach, ſtarb ſchon im Winter 1779[14]. An ihre Stelle wurde im folgenden Sommer durch Vermitt-

---

faſt täglich zu den lächerlichſten Auftritten von Verfolgung, Cabale, Eiferſucht und Schelmerei käme.

12 Forkel muſik. krit. Bibl. II S. 392.

13 Sonnleithner Recenſionen 1862 Nr. 2 S. 18 ff.

14 Lange Selbſtbiogr. S. 104 ff. Müller Abſchied S. 259. 261.

lung des Geſandten Grafen Hardeck Aloyſia Weber von München berufen, die auch in der Ehe ihre Nachfolgerin wurde. Sie debutirte in der Rolle des Roſenmädchens von Salency und erhielt gleich ungemeinen Beifall[15]. So bewährte es ſich, daß Mozart nicht durch jugendliche Neigung verblendet war, als er in ihr eine der erſten Sängerinnen ihrer Zeit erkannte, wie es auch die Folgezeit beſtätigt hat. Schon vor ihr war für zweite Rollen Thereſe Teyber, ſpäter Mad. Arnold, angeſtellt worden, welche durch ihre jugendlich friſche Stimme gefiel, während die der Mad. Fiſcher, geb. Straßer aus Mannheim, einer kunſtfertigen Sängerin und guten Schauſpielerin, bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen auch Mad. Bernasconi (S. 129) gekommen, wie man ſagte auf Glucks Wunſch, der den Einfluß Graf Dietrichſteins benutzt hatte um ſie dem Kaiſer aufzudringen, welcher eigentlich für ſie nicht ſehr eingenommen war. Mozarts Urtheil lautete (29. Aug. 1781):

Das iſt wahr, in Tragödien große Rollen zu ſpielen, da wird ſie immer Bernasconi bleiben. Aber in kleinen Operetten iſt ſie nicht mehr anzuſehen, denn es ſteht ihr nicht mehr an; und dann — wie ſie auch ſelbſt geſteht — iſt ſie mehr welſch als teutſch, ſie redet auch auf dem Theater ſo Wieneriſch wie im gemeinen Umgange — itzt ſtellen Sie ſich vor! — und wenn ſie ſich bisweilen zwingen will, ſo iſt es als wenn man eine Prinzeſſin in einem Marionettenſpiel deklamiren hörte. Und das Singen, das iſt dermalen ſo ſchlecht, daß kein Menſch für ſie ſchreiben will.

Schon früher (27. Juni 1781) ſpottete er:

Sie hat 300 Ducaten Beſoldung, weil ſie alle Arien um ein gutes Komma höher ſingt; das iſt aber wirklich eine Kunſt, denn ſie bleibt richtig im Ton. Sie hat jetzt verſprochen um einen halben Ton höher zu ſingen, da will ſie aber noch ſoviel mehr haben.

Dieſen Sängerinnen geſellten ſich ebenbürtige Sänger zu. Bald nach Eröffnung der Oper wurden die Tenoriſten Souter und Dauer, ein launiger Schauſpieler mit ſchöner Stimme[16], engagirt; ſpäterhin Adamberger, einer der vorzüglichſten Tenoriſten, ein Sänger von kunſtgerechter Schule und Bildung und ein „ſehr anſtändiger" Darſteller von Liebhaberrollen. Als Baſſiſt wurde Fiſcher gewonnen, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künſtleriſche Durchbildung im Geſang und Spiel vielleicht der erſte Baßſänger

15 Theaterkal. 1781 S. CLXXXIII.
16 Müller Abſchied S. 181. 189. 194.

Deutſchlands. Neben ihm wirkten Günther und Schmidt als Baſſiſten und Saal als Baritoniſt mit[17].

Mit ſolchen Mitteln ließ ſich eine deutſche Oper ausführen, wenn Componiſten dageweſen wären ſie zu ſchreiben. Umlauf und einige andere, die ſich ihm anſchloſſen, waren nicht die Männer für ein ſolches Unternehmen. Gluck componirte ſeit der Iphigenie in Taurien nicht mehr und begnügte ſich 1780 Die Pilgrimme von Mekka auf die Bühne zu bringen, eine komiſche Oper, welche mit franzöſiſchem Text (La rencontre imprévue) ſchon 1764 für Wien geſchrieben war und in der deutſchen Bearbeitung viel gegeben wurde[18]. Salieri ſchrieb im folgenden Jahr auf ausdrücklichen Befehl Kaiſer Joſephs eine deutſche komiſche Oper Der Rauchfangkehrer[19], deren Text von Dr. Auernbrugger ungewöhnlich ſchlecht war[20]; übrigens war er zu ſehr Italiäner, um für eine deutſche Oper wirkſam zu ſein. Die Operette war in Norddeutſchland mit großem Eifer cultivirt worden, man konnte deren in Menge herübernehmen. Allein der Gegenſatz zwiſchen Nord- und Süddeutſchland, in den politiſchen und confeſſionellen Verhältniſſen begründet, machte ſich auch in der Literatur und Kunſt unangenehm genug bemerkbar und hatte ebenfalls auf die muſikaliſchen Sympathien und Antipathien beſtimmenden Einfluß[21]. Nicolai erzählt, er habe in Wien manche ſonſt eifrige und geſchickte Liebhaber der Muſik

17 Das Perſonal der Oper in den Jahren 1781 bis 1783, welches ich mit der Angabe ihres Gehalts Meyer (C. Schröder I S. 356 f.) entlehne, war folgendes.

Sänger. Adamberger (2133 fl. 20 Kr.). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fiſcher (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen. Mlle. Cavalieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fiſcher (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Hafelbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernasconi (500 Duk.).

Das Orcheſter, deſſen Leitung Kapellmeiſter Umlauf (850 fl.) hatte, beſtand aus 6 erſten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratſchen, 3 Violoncells, 3 Contrabäſſen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Beſoldung derſelben betrug 16124 fl.

18 Schmid Gluck S. 107 ff.

19 Moſel Ant. Salieri S. 72 f.

20 Cramer Magazin der Muſik I S. 353. Auernbrugger war übrigens als Arzt rühmlich bekannt, ſeine Töchter Franziska und Mariane zeichneten ſich als Klavierſpielerinnen aus S. 144.

21 In Forkels muſik. Alman. 1784 S. 189 ff. wird die Frage, warum die Muſik der Wiener Componiſten im Norden durchgängig gefalle, die nordiſche in

von Ph. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, ſondern ſogar mit innerem Widerwillen ſprechen hören, Kozeluch und Steffan wären ihnen für das Klavier Alles[22]. Adamberger, um ſein Urtheil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutſchland befragt, erklärte, ſie ſänge lutheriſch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutheriſch ſingen nenne ich, wenn man eine ſchöne Stimme bei einem Sänger hört, wie ſie derſelbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute muſikaliſche Bildung wahrnimmt, wie ſie in Norddeutſchland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italiäniſche Schule des Geſanges ſichtbar iſt, durch die man doch ganz allein erſt zum wahren Sänger gebildet wird“[23]. Man hatte daher in Wien auch wenig Neigung auf die Componiſten, welche in Norddeutſchland nach Hillers Vorgang für die Oper mit Erfolg thätig waren, wie Benda, Schweitzer, Wolf, Reeſe, André, Reichard irgend Rückſicht zu nehmen; man führte ihre Opern nicht auf, noch viel weniger war man darauf aus ihnen ſelbſt dort einen Wirkungskreis zu eröffnen. Schweitzer wurde trotz der dringenden Empfehlung Wielands (S. 413) nicht berufen; G. Benda hatte ſich nicht abgeneigt erklärt[24] und das Gerücht ließ ihn ſchon 1778 in Wien als Kapellmeiſter angeſtellt ſein[25], allein auch an ihn hatte man nicht ernſtlich gedacht.

So ſchien denn für Mozart der paſſendſte Platz recht eigentlich bereitet, und er ſelbſt wünſchte nichts mehr als auf dieſem Gebiet thätig zu ſein. Er hatte ſeine Operette Zaide mitgebracht um zu verſuchen, ob er ſie nicht zur Aufführung bringen könne. Die Sache war am Textbuch, wie er ſchon fürchtete, geſcheitert (S. 553), aber Stephanie d. j., damals Inſpicient der Oper, hatte von der Muſik einen ſo günſtigen Eindruck bekommen, daß er verſprach Mozart ein neues, gutes Stück zu geben, welches er für die Wiener Bühne componiren ſollte. Der Vater warnte ihn vor Stephanie, auf den man ſich nicht verlaſſen könne; er hatte Recht, Stephanie d. j. war ein herrſchſüchtiger, eigennütziger Menſch, der ſich durch Anmaßungen und Intriguen aller Art verhaßt machte. Mozart wußte auch ſehr wohl, daß er in ſchlechtem Ruf ſtand und war deshalb vorſichtig. Ohne die beſtimmte Zuſtimmung

---

Wien ſo wenig, ausführlich in einem Bericht aus Wien behandelt, woraus ſich der beiderſeitige Standpunkt erkennen läßt.

22 Nicolai Reiſe IV S. 556.

23 Allg. Wiener Muſikzeitg. 1821 S. 56.

24 Müller Abſchied S. 185.

25 Forkel muſikaliſche Bibliothek III S. 340.

des Grafen Rosenberg, welcher seit 1776 die Oberdirection des Theaters hatte, war er entschlossen keine Oper zu componiren, aber Stephanie erwies sich fortdauernd freundschaftlich gegen ihn und er fand keinen Grund ihm persönlich zu mißtrauen. Graf Rosenberg hatte ihn, so oft er ihm seine Aufwartung machte, freundlich empfangen, er hatte seinen Idomeneo bei einer von der Gräfin Thun in ihrem Hause veranstalteten Aufführung, bei welcher auch van Swieten und Sonnenfels zugegen waren, gehört und ihm, wie die anderen Kunstkenner, seinen Beifall bezeugt. So konnte Mozart bald seinem Vater die gute Nachricht geben (9. Juni 1781), daß Graf Rosenberg Schröder „dem vornehmen Acteur" Commission gegeben habe, sich um ein gutes Opernbuch umzusehen, das er Mozart zu schreiben geben könne. Nach einigen Tagen schon sprach ihm Stephanie von einem Stück, das er gefunden habe, in vier Acten, von denen der erste unvergleichlich sei, während die anderen freilich sehr abfielen, so daß es ihm zweifelhaft sei, ob Schröder die Bearbeitung desselben zugeben werde: „das mögen die miteinander ausmachen" schrieb er seinem Vater (16. Juni 1781). Das Buch wurde verworfen, allein die Angelegenheit blieb nicht stecken; offenbar wünschte der Kaiser Mozart eine Gelegenheit zu geben sich als deutschen Operncomponisten zu versuchen, Ende Juli war dieser am Ziel seiner Wünsche und konnte dem Vater melden (1. Aug. 1781):

Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. — Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch, und heißt Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im ersten Act und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, M. Fischer, M. Adamberger, M. Dauer und M. Walter werden dabey singen. — Mich freuet es so das Buch zu schreiben, daß schon die erste Arie von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den ersten Act schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz, das ist wahr, denn im halben September soll es schon aufgeführt werden, allein die Umstände, die zu der Zeit da es aufgeführt wird dabei verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.

Die günstigen Umstände, welche Mozart so heiter machten, bestanden darin, daß um jene Zeit der Besuch des Großfürsten Paul mit seiner Gemahlin erwartet wurde; bei den dann zu gebenden Festlichkeiten sollte seine Oper aufgeführt werden und er durfte sicher annehmen, daß der Kaiser und Graf Rosenberg es ihm anrechnen würden, wenn er so rasch etwas für sie fertig machte; das Alles aber sollte noch

ein Geheimniß ſein. Es war ihm ſehr lieb jetzt bei guten Freunden zu wohnen, daß er in aller Bequemlichkeit den ganzen Tag zu Hauſe bleiben und ſchreiben könne, weil er bei ihnen mittags und abends zu eſſen erhalte: „Sie wiſſen, daß ich mich gemeiniglich hungerig ſchreibe". In dieſem Sturm ging es fort; ſchon am 8. Auguſt 1781 hatte er zu berichten:

Ich bin den Augenblick eben mit dem Janiſcharenchor fertig. Adamberger, die Cavalieri und Fiſcher ſind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich hab der Gräfin Thun was fertig iſt hören laſſen; ſie ſagte mir auf die letzt daß ſie ſich getraue mir mit ihrem Leben gut zu ſtehen, daß das was ich bis dato geſchrieben gewiß gefallen wird. — Ich gehe in dieſem Punkt auf keines Menſchen Lob und Tadel, bevor ſo Leute nicht Alles im Ganzen gehört oder geſehen haben, ſondern folge ſchlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber daraus ſehen, wie ſehr ſie damit muß zufrieden geweſen ſeyn.

Am 22. Auguſt ſchrieb er, daß der erſte Act fertig ſei; bald nachher erfuhr er indeſſen zu ſeiner Freude, daß der Großfürſt erſt im November kommen werde, nun konnte er ſeine Oper „mit mehr Ueberlegung" ſchreiben (5. Sept. 1781). Kurz darauf meldete er dem Vater (26. Sept. 1781):

Nun ſitze ich wie der Haaſe im Pfeffer. Ueber drey Wochen iſt ſchon der erſte Act fertig und eine Arie im zweiten Act und das Saufduett, welches in nichts als meinem türkiſchen Zapfenſtreiche beſteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geſchichte umgeſtürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes iſt ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieſes möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um dies bewerkſtelligen zu können muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.

Allein auch ein anderer Umſtand veranlaßte, daß Mozart ſeine Oper liegen laſſen mußte. Um die Ankunft des hohen Beſuches würdig zu feiern, war beſchloſſen worden zwei Gluckſche Opern, die Iphigenie in Tauris in deutſcher Bearbeitung, die Alceſte italiäniſch, von den Sängern der deutſchen Oper aufführen zu laſſen — „um zu zeigen, was wir Deutſchen im Stande ſind zu leiſten", wie es in einem Bericht jener Zeit heißt[26]. Gewiß war die Wahl zu dieſem Zweck ſehr

26 Cramer Magazin der Muſik I S. 353, wo es irrthümlich heißt Glucks Alceſte, Iphigenia in Tauris und Orpheus ſeien italiäniſch gegeben. Vgl. Müller Abſchied S. 270. A. M. Z. XIV S. 268. Die deutſche Ueberſetzung der Iphigenia war von Alxinger (Forkel muſik. Alman. 1783 S. 153). Nicht ohne Bedeutung iſt es, daß Alceſte nicht nach der neuen franzöſiſchen Bearbeitung, ſondern in der urſprünglichen italiäniſchen Geſtalt gegeben wurde.

gut getroffen, obgleich man in Wien wiſſen wollte, wie Mozart ſeinem Vater ſchrieb (29. Aug. 1781), daß der Kaiſer nur mit vieler Mühe dazu zu bewegen geweſen wäre, da er im Herzen für Gluck ſo wenig portirt ſei, als für deſſen Lieblingsſängerin die Bernasconi[27]. Daß zwei Opern Glucks gegeben werden ſollten machte auch Mozart einen Strich durch ſeine Rechnung. Bei dem Beifall, welchen ſein Idomeneo vor einſichtigen und einflußreichen Kennern gefunden hatte, bei der Geneigtheit der Sänger darin aufzutreten, hatte er gehofft denſelben in einer deutſchen Bearbeitung, welche auch eine theilweiſe Umarbeitung der Compoſition nach ſich ziehen würde, zur Aufführung zu bringen, allein eine dritte große Oper war zu viel und ließ ſich auch neben den Gluckſchen nicht mehr einſtudiren (Beil. XV). Aber auch die komiſche Oper mußte vorläufig zurückgelegt werden, bis Glucks zwei Opern zu Stande gekommen ſein würden, — „und da haben ſie noch ehrlich daran zu ſtudiren", ſchrieb er dem Vater (6. Oct. 1781). Zwar erhielt er Mitte November wieder etwas für ſeine Oper zu arbeiten, aber der urſprüngliche Plan ſie bis zur Ankunft des Großfürſten zu vollenden war unausführbar geworden. Am 21. November traf „das Großthier, der Großfürſt" mit ſeiner Gemahlin unter dem Namen eines Grafen von Norden ein, am 25. war ein glänzendes Feſt in Schönbrunn. „Morgen iſt Alceſte in Schönbrunn"[28]; ſchreibt Mozart harmlos (24. Nov. 1781) „ich habe mich um ruſſiſche Favoritlieder umgeſehen, um darüber Variationen ſpielen zu können".

Kurz vor der Ankunft des Großfürſten (11. Nov.) waren der Herzog von Würtemberg mit ſeiner Gemahlin, die Prinzeſſin Eliſabeth, die beſtimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder Prinz Ferdinand in Wien eingetroffen. „Der Herzog iſt ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und Prinzeſſin; der Prinz aber iſt ein achtzehnjähriger Stecken und ein wahres Kalb", lautet die bündige Charakteriſtik Mozarts (17. Nov. 1781), für den ſich hierdurch eine günſtige Ausſicht eröffnete. Die Prinzeſſin, an deren Ausbildung in Wien noch die

27 Reichardt berichtet von ſeiner Unterredung mit Joſeph II im Sommer 1783 (A. M. Z. XV S. 667. Schletterer Reichardt S. 326): „Erzherzog Maximilian brachte das Geſpräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Scene zu ehren ſchienen; doch war dem Kaiſer dies und jenes auch nicht ſo ganz an Glucks Opern wie es wohl ſein ſollte".

28 Wien. Ztg. 1781 Nr. 95 Anh. Alceſte wurde wiederholt den 13. Dec. (a. a. O. Nr. 100), 27. Dec. (Nr. 104), Iphigenia am 9. Dec. gegeben (Nr. 99), am 3. Jan. 1782 wurde auch Orpheus italiäniſch aufgeführt (a. a. O. 1782 Nr. 2).

letzte Hand gelegt werden ſollte, mußte auch einen Lehrer in der Muſik erhalten, und dieſe Stellung, welche außer einem feſten Einkommen den Vortheil einer näheren Berührung mit den einflußreichſten Perſonen mit ſich brachte, hoffte Mozart zu erlangen. Seine Hauptſtütze war der jüngſte Bruder des Kaiſers, Erzherzog Maximilian, damals Coadjutor des Kurfürſten von Köln. Dieſer, der muſikaliſch war (S. 293) und eine vorzügliche Harmoniemuſik unterhielt[29] —, hatte Mozart von ſeinem Beſuch in Salzburg im April 1775 im beſten Andenken und erwies ſich ihm als wohlwollender Gönner. Dem Vater ſchreibt er (17. Nov. 1781):

Geſtern ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu ſich rufen. Als ich hinein kam, ſtand er gleich im erſten Zimmer beym Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte? — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, ſo würde es mir allezeit eine Gnade ſein, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menſchen geniren. — Dann ſagte er mir, daß er geſinnt ſey, Abends dem Würtembergiſchen Hofe eine Muſique zu geben. Ich möchte alſo Etwas ſpielen und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr ſollte ich wieder zu ihm kommen. Mithin habe ich geſtern allda geſpielt.

Uebrigens hatte Mozart kein Hehl daraus, daß er den Erzherzog ſehr zu ſeinem Nachtheil verändert fand.

Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geiſtiger und hat weniger, aber vernünftiger geſprochen. Sie ſollten ihn itzt ſehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und ſpricht in alle Ewigkeit fort und Alles im Falſet, er hat einen geſchwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!

Indeſſen galt bei ihm Mozart alles, er ſtrich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erſt Kurfürſt von Köln, ſo würde Mozart, wie er meinte, ſicher ſchon ſein Kapellmeiſter ſein. Er hatte ſich auch bei der Prinzeſſin verwendet, daß ſie Mozart zu ihrem Muſiklehrer annehmen möchte, aber zur Antwort erhalten, wenn es auf ſie angekommen wäre, ſo hätte ſie denſelben gewählt, allein der Kaiſer — „bei ihm iſt nichts als Salieri!“ ruft Mozart verdrießlich aus — hätte ihr wegen des Singens Salieri angetragen, den ſie alſo nehmen müſſe, was ihr recht leid ſei.

Allerdings ſtand Salieri bei Joſeph II in großem Anſehen. Als Schüler des von dem Kaiſer ſehr hoch geſchätzten Gaßmann war er von Jugend auf in die Gunſt deſſelben gewiſſermaßen hineingewachſen[30], er nahm an ſeiner Privatmuſik regelmäßig Theil und wußte ſich

29 A. M. Z. XV S. 668. Schletterer Reichardt I S. 327.
30 Moſel Salieri S. 22.

das Wohlwollen seines hohen Gönners sowohl durch seine Musik, als durch sein persönliches Verhalten zu bewahren. Indessen hatte der Vorzug, welchen der Kaiser in diesem Falle Salieri gab, nicht in einem Mißwollen gegen Mozart seinen Grund; Salieri stand ihm persönlich nahe und war von ihm als Gesangscomponist geschätzt, Mozart kannte er damals nur als Klavierspieler. Als solchen schätzte er ihn und schenkte ihm ein lebhaftes Interesse; Mozart konnte seinem Vater berichten (26. Dec. 1781), daß der Kaiser letzthin „das größte eloge von ihm gemacht habe, mit den Worten c'est un talent decidé". Er hatte ihn auch (am 14. Dec.) aufgefordert bei Hofe zu spielen und zwar um ihn einen Wettkampf mit Clementi bestehen zu lassen, der damals mit dem Ruf eines Klavierspielers von unerhörter Virtuosität nach Wien gekommen war.

Clementi erzählte seinem Schüler L. Berger[31]:

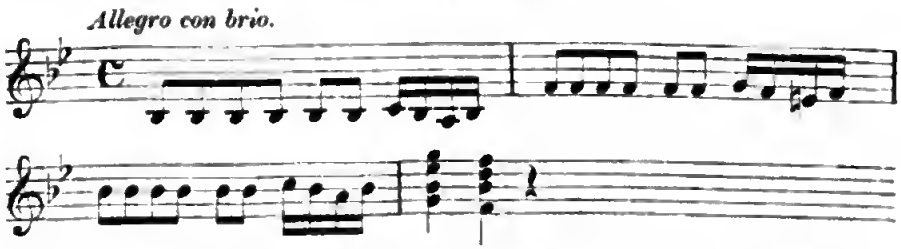
Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich seines eleganten Aeußern wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüßten.

Mozart berichtet den weiteren Hergang seinem Vater folgendermaßen (16. Jan. 1782):

Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. La santa chiesa cattolica! sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate.

„Bemerkenswerth ist" sagt Berger „hier noch Clementi's Eigenthümlichkeit auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Cadenzen zu extemporiren, was ihn auch bei jener Concurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zweck zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Compositionen dieser Gattung zurückstand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):

31 Ludwig Berger hat die Erzählung, welche ihm sein Lehrer im Jahr 1806 ganz übereinstimmend mit der Mozartschen machte, mitgetheilt (Cäcilia X S. 238 ff. A. M. Z. XXXI S. 467 ff.). Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht ist nach einem englischen Nekrolog Clementi's mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 657 f. Bridi's (brevi notizie p. 51 f.) Angaben variiren ebenfalls, wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt.



und wir haben dieſem Thema vielleicht das geniale, in ſeiner Art unübertroffene Allegro der Ouverture der Zauberflöte zu danken“[32].

Dann ſagte der Kaiſer zu mir: Allons, d'rauf los! — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen. — Dann gab die Großfürſtin[33] Sonaten von Paeſiello (miſerable von ſeiner Hand geſchrieben[34]) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondò ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus. — Merkwürdig iſt dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun gelehnt, und aber nur, als ich allein geſpielt, darauf geſpielt habe, weil es der Kaiſer alſo gewollt, — und NB das andere war verſtimmt und drey Taſten blieben ſtecken. — Es thut nichts, ſagte der Kaiſer. Ich nehme es ſo, und zwar auf der beſten Seite, daß nämlich der Kaiſer meine Kunſt und Wiſſenſchaft in der Muſik ſchon kennt, und mir den Fremden recht hat verkoſten wollen. Uebrigens weiß ich von ſehr guter Hand, daß er recht zufrieden war.

Das beſtätigt auch Dittersdorf, der aus einem Geſpräch mit Joſeph II Folgendes anführt[35]:

Kaiſer. Haben Sie den Mozart ſpielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiſer. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiſer. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiſer. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête iſt. Was iſt Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementi's Spiel herrſcht bloß Kunſt, in Mozarts aber Kunſt und Geſchmack. — Kaiſer. Ebendas habe ich auch geſagt.

Nachher ſchickte ihm der Kaiſer 50 Ducaten, „welche ich dermalen recht nöthig brauche“.

---

32 Clementi fand es rathſam bei der Wiederherausgabe dieſer Sonate ſich die Priorität durch die vorausgeſchickte Bemerkung zu ſichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa. M. J. Joseph II en 1781; Mozart étant présent. Daß Mozart ſich dieſer Reminiscenz bewußt war iſt kein Grund zu bezweifeln.

33 Nach Bridi's Angabe hatte der Kaiſer mit der Großfürſtin gewettet, daß Mozart Clementi übertreffen würde und die Wette gewonnen.

34 Paeſiello hatte für die Großfürſtin Sonaten und Capricci für Klavier componirt.

35 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 236 f.

Clementi war von Mozarts Spiel entzückt.

Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.

Dagegen war Mozarts Urtheil über Clementi (17. Jan. 1782) streng und scharf.

Der Clementi ist ein braver Cembalist, damit ist auch Alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankommt; seine Forcen sind die Terzenpassagen. Uebrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.

Als später seine Schwester in Salzburg mit Clementischen Sonaten bekannt wurde, schrieb er ihr (7. Juni 1783):

Nun muß ich meiner Schwester wegen den Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Octaven und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige und steete Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Octaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) — so wird sie ein entsetzliches Zackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlatano, wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im $^{3}/_{4}$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesen hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringsten Vortrag, noch Geschmack, viel weniger Empfindung[36].

Um dieses harte Urtheil begreiflich zu machen, berichtet Berger Clementi habe ihm gesagt, daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in großer brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Construction

36 Dies Urtheil bezieht sich nicht sowohl auf die Sonate als auf die Toccata, welche allerdings Prestissimo überschrieben und eine brillante Etude für Terzen- und Quartenpassagen in Triolen ist.

ein geſangvolleres, gebundenes Spiel faſt gänzlich ausgeſchloſſen, ſich angeeignet habe. Dadurch erkäre ſich Mozarts Urtheil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradſinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgend eine Nebenabſicht jenem Urtheil die Richtung gegeben habe.

Um die Gunſt des Kaiſers zu gewinnen ſuchte Mozart ſich der Fürſprache ſeines Kammerdieners Strack zu verſichern, der auch in muſikaliſchen Dingen großen Einfluß beſaß. Er erzählt ſeinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an ſeinem Namenstag (31. Octbr.), den er bei der Baronin Waldſtätten gefeiert habe, mit einer Nachtmuſik von ſeiner Compoſition (375 K.) überraſcht worden ſei, welche er auf den Thereſientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geſchrieben habe. „Die Haupturſache", fährt er fort „warum ich ſie gemacht, war um den Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu laſſen, und deswegen habe ich ſie auch ein wenig vernünftig gemacht; ſie hat auch allen Beifall erhalten". Er glaubte auch ſpäter ſagen zu dürfen, daß Strack ſich als ſein guter Freund zeige und ihm das Wort beim Kaiſer rede, obgleich, wie er vorſichtig hinzufügte, „den Hofſchranzen nie zu trauen iſt" (23. Jan. 1772). Als das Gerücht nach Salzburg kam, der Kaiſer werde ihn in ſeine Dienſte nehmen, antwortete er dem Vater (10. April 1782):

Die Urſache daß ich Ihnen nichts davon geſchrieben, iſt, weil — ich ſelbſt kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll iſt und mir ſchon eine Menge Leute dazu gratulirt haben, iſt ſicher und daß beym Kayſer auch iſt davon geſprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gern glauben, — aber bis Dato weiß ich kein Wort. So weit iſt es gekommen, daß es der Kayſer im Sinn hat, und das ohne daß ich dazu einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund iſt) gegangen, um mich ſehen zu laſſen, und weil ich gern mit ihm umgehe; aber nicht oft um ihm nicht beſchwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Abſichten dabey; — und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will, ſo muß er ſagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört hat, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich bleiben möchte, geſchweige erſt zum Kayſer zu kommen. Wir ſprachen nichts als von Muſique. Aus eigenem Triebe alſo und ganz ohn all Intereſſe redet er ſo vortheilhaft von mir beym Kaiſer. Iſt es ſo weit ohne mein Zuthun gekommen, ſo kann es auch ſo zum Schluß kommen. Denn rührt man ſich, ſo bekömmt man gleich weniger Beſoldung — der Kayſer iſt ohnehin ein Knicker. Wenn mich der Kayſer haben will, ſo ſoll er mehr bezahlen, denn die Ehre allein beym Kayſer zu ſeyn iſt mir nicht hinlänglich.

Joſeph II hielt regelmäßig nachmittags ein Concert bei ſich[37]. Er ſpeiſte gewöhnlich allein im Muſikzimmer, was nicht viel länger als eine Viertelſtunde zu dauern pflegte; wenn nicht wichtige Geſchäfte abzumachen waren, begann das Muſiciren nach aufgehobener Tafel, und dauerte gewöhnlich eine Stunde, ſo daß der Kaiſer noch das Schauſpiel beſuchen konnte. Dreimal wöchentlich war größeres Concert, bei dem früher Gaßmann[38], ſpäter Salieri, auch mitunter Umlauf, ſich einſtellen mußten; Zuhörer erſchienen nicht, auch Erzherzog Maximilian, wenn er bei dieſen Zuſammenkünften zugegen war, nahm wie der Kaiſer ſelbſt thätigen Antheil. Joſeph beſaß eine gründliche muſikaliſche Bildung[39] und liebte den ſtrengen Stil (S. 375. 612); er hatte ſeine ſchöne Baßſtimme in guter italiäniſcher Schule gebildet[40], ſpielte Violoncell oder Viola, auch Klavier und las mit großer Fertigkeit Vocal- wie Inſtrumentalmuſik vom Blatt, namentlich war er auch ein gewandter Partiturſpieler. Gewöhnlich wurden einzelne Sachen aus Opern und Oratorien vorgenommen, der Kaiſer begleitete aus der Partitur am Klavier und übernahm auch eine Tenor- oder Baßpartie, — er liebte dabei vorzugsweiſe das Pathetiſche[41]. Theils wurden ältere Lieblingscompoſitionen des Kaiſers vorgenommen, theils machte er ſich auf dieſe Weiſe mit neuen Werken bekannt, namentlich pflegten die Opern, welche zur Aufführung kommen ſollten, von ihm und dem Erzherzog Maximilian hier erſt durchgegangen und geprüft zu werden[42]. Meiſtens mußten die Sachen vom Blatt geſpielt und geſungen werden; es machte dem Kaiſer Vergnügen die Mitwirkenden auf die Probe zu ſtellen, es unterhielt ihn, wenn es recht confus herging, und je mehr Kreibich, der gewöhnlich die Direction hatte, ſich ereiferte und abarbeitete, um ſo herzlicher lachte der Kaiſer[43].

An der gewöhnlichen Muſik nahm außer dem Kaiſer nur ein Quar-

37 Die folgende Darſtellung gründet ſich auf einen ausführlichen Bericht über Joſephs Kammermuſik Muſik. Correſp. 1790 S. 27 ff.

38 Moſel Salieri S. 22.

39 Moſel a. a. O. S. 71 f.

40 A. M. Z. XXIV S. 285.

41 In der A. M. Z. XV S. 512 wird die apokryphe Anekdote erzählt, Kaiſer Joſeph habe incognito eine Arie für ſich geſchrieben und in eine der kleinen italiäniſchen Opern eingelegt, die er auf ſeinem Privattheater in Schönbrunn gab. Als er Mozart gefragt, was er zu der Arie ſage, habe „der kindlich freie und kindlich heitere Menſch“ geantwortet: „die Arie iſt wohl gut, aber der ſie gemacht hat, doch viel beſſer“.

42 A. M. Z. XV S. 66. Reichardt muſ. Monatsſchr. 1792 S. 57.

43 Eine charakteriſtiſche Scene erzählt Moſel Salieri S. 130 f.

tett Theil. Die erſte Geige ſpielte Kreibich (oder Greybig), „ein Mann der für die Direction einer Muſik geſchaffen iſt, der brave Einſichten in die Theorie derſelben hat, dabei aber zum Nachtheil ſeiner Kunſt ein bischen Charlatanerie vielleicht mehr affectirt als ſie wirklich hat. Seine Furchtſamkeit ſetzt ihn außer Stande die Soloſtimmen mit Deutlichkeit und Eleganz, Rundung und Feſtigkeit des Bogens auszuführen". Dieſe Furchtſamkeit verbunden mit Aufgeblaſenheit machte ihn zum Stichblatt der Witze und Foppereien dieſes muſikaliſchen Cirkels[44], und obgleich von Charakter nicht boshaft, war er doch nicht im Stande ein ſelbſtändiges Urtheil geltend zu machen, ſondern ließ ſich von Anderen willenlos gebrauchen, die es gern ſahen, wenn er dem Kaiſer und dem Publicum gegenüber als der Leiter deſſen erſchien, was mit der Kammermuſik vorging. Neben ihm wurden als Geiger gebraucht Woborzil, der Anführer des Orcheſters in der deutſchen Oper, Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, mittelmäßige Künſtler und unbedeutende Menſchen, „die ſich eine Gnade daraus machen mußten den Finger auf den Mund zu legen"; von dem letzteren wird ausdrücklich geſagt, daß er Strack ſchmeichelte und ſeine Marionette war. Der Kammerdiener Strack war nämlich die Seele dieſer Muſik; er hatte die Aufſicht über die Sammlung der Muſikalien, ſpielte das Violoncell und war ſtets bei den Concerten gegenwärtig, während die Uebrigen abwechſelten; ſchon dies, mehr noch ſeine perſönliche Stellung zum Kaiſer gab ihm das entſchiedenſte Uebergewicht. „Sie kennen ja dieſe Art von Menſchen, die, wie Schiller ſagt, der Nothnagel ſind wo die Menſchen ſich rar machen. Genug, Strack war immer um Joſeph und wußte ſeine Augenblicke ſo zu benutzen, daß er auch im muſikaliſchen Fach Alles thun konnte, was er nur wollte".

Es war eine Thatſache, daß im Kabinet ſelten gute Muſik aufgeführt wurde (S. 375), namentlich im Fach der Inſtrumentalmuſik. Wenn ein Quartett geſpielt wurde, war es von einem untergeordneten Componiſten, die Meiſter, welche damals eine neue Epoche auf dieſem Gebiet begründeten, Haydn, von deſſen „Späßen" der Kaiſer nicht viel hielt[45], und Mozart[46], andere die ihnen nachzueifern ſuchten, wie

44 Dittersdorf erzählt eine Geſchichte der Art (Selbſtbiogr. S. 241).

45 Reichardt A. M. Z. XV S. 667 (Schletterer Reichardt S. 325 f.), vertr. Briefe aus Wien II S. 91. Grieſinger biogr. Not. über J. Haydn S. 63 f.

46 Dittersdorf ſchreibt dies, wie Reichardt, Kreibich zu, der ihm wohl ein noch garſtigeres Lob beilegen möge als dem Haydn und Mozart (Dittersdorfs Selbſtbiogr. S. 234).

Pleyel, Kozeluch, waren ausgeschlossen oder so gut wie ausgeschlossen. Man erkannte allgemein hierin den Einfluß Stracks, man wunderte sich, daß Salieri „der Abgott des Kaisers", der regelmäßig an diesen Privatmusiken Theil hatte, sein Ansehen dort nicht geltend machte; allein man wußte auch, daß er „zu viel Politik besaß um mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen". Was hätte er auch für ein Interesse dabei gehabt? Josephs Geschmack war in der durch Hasse und Piccinni repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Ueberzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war um das Bedeutende in Glucks und Mozarts Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde. Salieri hatte keinen Grund die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er selbst vertrat. Mit Talent und Geschick suchte er die Errungenschaften, welche die Musik nach verschiedenen Richtungen hin machte, zu verwerthen und die italiänische Oper den Anforderungen eines geläuterten Geschmacks gerecht zu machen. Mit Ausnahme der für Paris geschriebenen Opern, in welchen er sich mit Bewußtsein ganz an Glucks Weise anschloß, ist er durchaus den Traditionen der italiänischen Oper treu geblieben, er hat kein wesentlich neues Element in dieselbe eingeführt und war nicht bedeutend genug um der Oper ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Allein eben dieses Maaß von Talent, Geschicklichkeit und Geschmack hatte ihm die Gunst seines kaiserlichen Herrn und des Publicums erworben; er hätte eine ungewöhnliche sittliche und künstlerische Größe und Freiheit besitzen müssen um das neu aufgehende Genie als das größere anzuerkennen, sich selbst vor ihm zu beugen — und diese besaß er nicht. Salieri wird als ein wohlwollender und gutmüthiger Mann geschildert, unbescholten und liebenswürdig in seinem Privatleben, das mit dem verdienten Ruhme wohlthätiger und edler Handlungen geschmückt ist[47]; allein diese guten Eigenschaften hielten die Probe nicht aus vor der Eifersucht auf seinen Ruhm und seine Stellung als Künstler. Er war im Jahre 1780 von einer längeren Reise in Italien, die ihm neue Ehre und Ruhm gebracht hatte, nach

47 Außer Mosels Biographie vgl. man die Schilderung bei Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst IV S. 342 ff. A. M. Z. XXVII S. 412 f.).

Wien zurückgekehrt, ſeine Stellung in der Gunſt des Kaiſers war dadurch nur mehr befeſtigt worden; da trat ihm in Mozart ein Rival entgegen, gefährlich ſchon durch den Glanz des Virtuoſenthums, das den lauten Beifall der Menge am raſcheſten gewinnt, der durch die Entführung Salieri's Rauchfangkehrer völlig niederſchlug, durch den Idomeneo ſich auch auf ſeinem eigentlichen Gebiet als einen bedrohlichen Mitbewerber ankündigte und bald genug mit ihm in der italiäniſchen Oper in die Schranken trat. Salieri, der die Ueberlegenheit Mozarts mehr inſtinctartig fühlen als klar erkennen mochte, konnte denſelben gegenüber nicht unbefangen bleiben. Ein Mißverhältniß in ihrem perſönlichen Verkehr trat nicht ein[48]. Mozart war im Umgang mit ſeinen Kunſtgenoſſen behaglich und freundlich, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte", wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete, und dieſer „beſaß zu viel Politik" um mit ſeiner Abneigung gegen Mozart Aufſehen zu erregen. Daß er ihm abgeneigt war, daß er ſein Emporkommen im Stillen zu hindern ſuchte, galt unter Mozarts Bekannten und auch ſonſt in Wien als ausgemacht; nicht allein durch herabwürdigende Urtheile am geeigneten Ort[49], auch durch manche Hemmniſſe hat er ihm von Anfang an zu ſchaden geſucht. Er war Maeſtro der Prinzeſſin Eliſabeth geworden, aber nicht im Stande ſie im Klavier zu unterweiſen, und hierauf hatte Mozart die nächſten Anſprüche; „er müßte ſich nur bemühen" ſchreibt er dem Vater (31. Aug. 1782) „mir mit Jemand Andern in dieſer Sache Schaden zu thun — das könnte ſeyn! Uebrigens kennt mich der Kaiſer, die Prinzeſſin hätte ſchon das vorigemal gern von mir gelernt, und ich weiß, daß in dem Buche, worin die Namen aller die zu ihrer Bedienung beſtimmt ſind enthalten ſind, auch mein Name ſteht". Aber

48 A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieri's, erzählt nach deſſen Mittheilungen (A. M. Z. XXVII S. 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa (?), geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek (?), ich will ſie bei Ihnen durchblättern"; über deren Studium er dann manchmal das Mittagsbrot verſäumt habe.

49 Moſel (Salieri S. 211 f.) will dies auf ein Schweigen über die Vorzüge der Werke Mozarts einſchränken. Wenn Salieri ſich auch in ſpäteren Jahren gelegentlich mit Anerkennung über Mozart äußerte (Hüttenbrenner A. M. Z. XXVII S. 797. Rochlitz Für Freunde der Tonkunſt IV S. 345 f. vgl. A. M. Z. XXVII S. 412), ſo habe ich von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, daß Salieri noch im hohen Alter, wenn er im vertrauten Kreiſe zu ſein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenſchaftlichkeit die ungerechteſten Urtheile über Mozarts Compoſitionen ausſprach. Thayers Salieri rechtfertigende Darſtellung (A. M. Z. 1865 S. 241 ff.) hat mich zu wiederholter Prüfung der Thatſachen veranlaßt.

Salieri war viel zu vorſichtig um Mozart in eine ſolche Stellung kommen zu laſſen. Ein unbedeutender Muſiker, Namens Summerer, wurde Klavierlehrer bei der Prinzeſſin Eliſabeth; Mozart tröſtete ſich, als er erfuhr ſein Gehalt betrage 400 fl., denn dabei ſei kein Gewinn, durch Warten, Fahren und Vernachläſſigen anderer, wie es der Dienſt bei einer Prinzeſſin mit ſich bringe, gehe leicht ſoviel darauf (12. Oct. 1782).

Unter dieſen Verhältniſſen waren Salieri und Strack im Muſikzimmer des Kaiſers natürliche Bundesgenoſſen, um Elemente fern zu halten, die ihren altbegründeten Einfluß nothwendig untergraben mußten, falls es gelang, dem Geſchmack des Kaiſers eine andere Richtung zu geben. Wenn daher auch Joſeph gegen Mozart aufmunternde Aeußerungen that, die ihm Muth machten, beſonders da „große Herren dergleichen nicht gern ſagen, weil ſie immer einen Metzgerſtich erwarten müſſen", ſo waren die Hinderniſſe, welche er in der Umgebung des Kaiſers zu überwinden hatte, doch offenbar mächtiger als die günſtige Stimmung deſſelben, wiewohl Mozart ſie durch neue Leiſtungen immer wieder für ſich rege machte. Dazu kam auch die Sparſamkeit des Kaiſers, der ſich nicht entſchließen konnte, zu den verſchiedenen Kapellmeiſtern, welche er beſoldete, noch einem neuen ein Gehalt auszuwerfen.

Eine andere Ausſicht auf eine feſte Stellung — denn der Vater ließ nicht ab in ihn zu dringen, vor allen Dingen ſich dieſe zu verſchaffen — bot ſich ihm bei dem Fürſten Aloys Liechtenſtein, dem älteſten Sohn des regierenden Fürſten, deſſen Einkünfte man auf 900,000 Kaiſergulden ſchätzte[50]. Dieſer beabſichtigte eine eigene Harmoniemuſik in ſeine Dienſte zu nehmen und wollte Mozart engagiren die Stücke dafür zu ſetzen; davon hatte er freilich keine hohe, aber eine ſichere Einnahme zu erwarten, denn er war entſchloſſen nur einen lebenslänglichen Accord einzugehen. Allein auch dieſe Ausſicht ging nicht in Erfüllung[51], er blieb auf den zufälligen Ertrag von Unterrichtsſtunden, Concerten und Compoſitionen angewieſen. Damit ging es nun auch im Winter beſſer. Er hatte ſichere Schülerinnen an der Gräfin Rumbeck und der Frau von Trattnern, zu denen ſpäter noch die Gräfin Zichy hinzukam; er gab ihnen täglich eine Lection und erhielt für zwölf 6 Ducaten, damit war für das Nöthigſte geſorgt. Sechs Sonaten für Klavier und Violine, für welche ſeine Gönnerinnen eine Subſcription mit 3 Du-

50 K. R[isbeck] Briefe I S. 272.

51 Eine „Cantate componirt für Herrn Fürſten Aloys von Lichtenſtein von W. A. Mozart", deren Abſchrift in der kön. Bibliothek zu Berlin ſich befindet, iſt ohne Zweifel nicht von Mozart (242 Anh. K.).

caten eröffnet hatten, waren im November des Jahres 1781 vollendet und im Druck erſchienen[52]. In der Faſtenzeit gab er eine Akademie, in welcher er auf den Rath ſeiner Gönner eine Auswahl der beſten Stücke aus Idomeneo aufführte, und ſein Concert in D dur (175 K.), zu dem er ein neues Rondo (382 K.) componirt hatte, welches „großen Lärm machte", und das er nach Salzburg mit der Bitte ſchickte es wie ein Kleinod zu verwahren. „Ich habe es beſonders für mich gemacht und kein Menſch als meine liebe Schweſter darf es mir nachſpielen". (2. März 1782). Zum Schluß ſpielte er dann eine Phantaſie. Dies hatte man ihm gerathen, weil er dadurch am ſicherſten war ſeinen Rivalen Clementi, der um dieſelbe Zeit ein Concert geben wollte, zu beſiegen, und er hatte es probat gefunden (23. Jan. 1782)[53]. Auch an Einladungen ſich in Akademien Anderer und in Geſellſchaften hören zu laſſen fehlte es nicht, für welche Gelegenheiten dann auch neue Compoſitionen geſchrieben werden mußten. So ſpielte er in einer Akademie bei Auernhammers mit der Tochter „eine Sonate zu zweyen (381 K.), die expreß dazu componirt iſt und allen Succeß gehabt hat" (24. Nov. 1781). Für ſeine Schülerinnen ſchrieb er leichtere Sachen. „Ich ſchließe", heißt es in einem Brief (20. Juni 1781) „denn ich muß noch für eine Scolarin Variationen fertig machen"; und bald darauf ſchreibt er ſeiner Schweſter (4. Juli 1781): „Dann habe ich drey Arien mit Variationen geſchrieben, die könnte ich Dir freylich ſchicken, aber es iſt mir nicht der Mühe werth, ich will lieber warten, bis was zuſammenkommt".

Er war alſo beſchäftigt genug und hatte wohl Recht die Vorwürfe ſeiner Schweſter, daß er zu ſelten ſchreibe, als ungerechte zurückzuweiſen (13. Febr. 1782):

Du darfſt aus dem daß ich Dir nicht antworte nicht ſchließen daß Du mir mit Deinem Schreiben beſchwerlich fällſt! Ich werde die Ehre von Dir, liebe Schweſter, einen Brief zu erhalten, allzeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geſchäfte zuließen, ſo weiß es Gott ob ich Dir nicht antworten würde! Habe ich Dir denn niemalen geantwortet? Alſo — Vergeſſung kann es nicht ſein, Nachläſſigkeit auch nicht, mithin iſt es nichts als unmittelbare

52 Wien. Zeit. 1781 Nr. 98 werden angezeigt: „6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugſam bekannt und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2, 5 fl." (296. 376—380 K.). N. 2 (in C dur) war ſchon in Mannheim componirt (S. 407) und n. 4 (aus B dur) ſeiner Schweſter, wie er ihr ſchreibt (4. Juni 1781), ebenfalls ſchon bekannt.

53 Clementi reiſte Anfang Mai 1782 wieder von Wien ab.

Hinderniſſe, wahre Unmöglichkeiten! Schlecht genug, wirſt Du ſagen; — aber um Gotteswillen ſchreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Menſch (der keinen Kreuzer ſicheres Einkommen hat) an einem ſolchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unſer Vater, wenn er ſeinen Kirchendienſt und Du Deine paar Scolaren abgefertigt haſt, ſo können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe ſchreiben, die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater ſchon letzthin meinen Lebenslauf beſchrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich ſchon allzeit friſirt, um 7 Uhr ganz angezogen, dann ſchreibe ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann eſſe ich, wenn ich nicht zu Gaſt bin, wo man dann um 2 Uhr, auch um 3 Uhr ſpeiſt, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor 5 und 6 Uhr Abends kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, ſo ſchreibe ich. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unſicherheit, ob ich nicht bald da bald dorthin gerufen werde, auf das Abendſchreiben nicht verlaſſen kann, ſo pflege ich (beſonders wenn ich früher nach Haus komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu ſchreiben; da verſchreibe ich mich öfters bis 1 Uhr, und dann wieder um 6 Uhr auf. Liebſte Schweſter! wenn Du glaubſt, daß ich jemals meinen liebſten, beſten Vater und Dich vergeſſen könne, ſo — doch ſtill! Gott weiß es, und das iſt mir genug, der ſoll mich ſtrafen, wenn ich es kann.

Er ließ es auch an kleinen Beweiſen der Anhänglichkeit und Aufmerkſamkeit gegen die Seinigen nicht fehlen. Dem Vater wartete er (23. März 1782) mit einer Doſe und ein Paar Uhrbändl auf. „Die Doſe iſt ganz artig und das Gemälde ſtellt eine engliſche Geſchichte vor; die Uhrbänder ſind von keinem ſonderbaren Werthe, doch dermalen die größte Mode“. Beides hatte er, wie er dem Vater zu ſeiner Beruhigung geſchrieben, nicht gekauft, ſondern vom Grafen Szaparÿ zum Geſchenk erhalten. Auch der Schweſter ſchickte er verſchiedene Putzſachen und bat es ſich aus daß ſie ihn zu ihrem Commiſſionär mache, wie er ihr auch für ihre Herzensangelegenheiten warme Theilnahme bewährte (Beil. II). Die alten Salzburger Freunde hatte er in Wien nicht vergeſſen, er bat ſich Nachrichten über ſie von ſeiner Schweſter „dem lebendigen Salzburger Protokoll“ aus, und wünſchte auch von dort noch als actives Mitglied des Bölzelſchießens angeſehen zu werden (S. 343 f.).

Während dieſer mannigfachen Beſchäftigungen ſchlief die Oper nicht, wie er ſeinem Vater auf deſſen Nachfrage meldete (30. Jan. 1782), ſondern war nur der großen Gluckſchen Opern und vieler ſehr nothwendigen Veränderungen in der Poeſie wegen zurückgeblieben; ſie ſollte aber gleich nach Oſtern gegeben werden. Dazu kam es zwar noch nicht;

indeſſen konnte er am 8. Mai berichten: „Geſtern war ich bey der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten, mit welchem ſie nicht weniger zufrieden iſt als mit dem erſten"; und am 29. Mai: „Künftigen Montag werden wir die erſte Probe machen; ich freute mich recht ſehr auf dieſe Oper, das muß ich Ihnen geſtehen".

Er hat gute Urſache dazu, denn er konnte des Erfolges ſicher ſein. Aber er hatte mit ſtarken Kabalen zu kämpfen, und es bedurfte des beſtimmten Befehls des Kaiſers, daß die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. War die Erwartung des Publicums geſpannt geweſen, ſo wurde ſie nun durch den Erfolg der Oper vollſtändig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Dacaporufen nahmen kein Ende und wiederholte Aufführungen folgten raſch auf einander[54]. Nachdem er dem Vater über die erſte Vorſtellung gleich in der Kürze berichtet hatte, folgten bald weitere Nachrichten über die nächſten Aufführungen (20. Juli 1782):

Geſtern iſt meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß geſtern noch eine ſtärkere Kabale war, als am erſten Abend? Der ganze erſte Act iſt verwiſcht worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten ſie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war alſo das Schluß-Terzett, da machte aber das Unglück den Fiſcher fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht Alles erſetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren; und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war ſo in Wuth, daß ich mich nicht kannte, ſo wie auch Adamberger, und ſagte gleich, daß ich die Oper nicht geben laſſe, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beyden Duetts wie das erſte Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fließen u. ſ. w. wiederholt. Das Theater war noch faſt voller als das das erſte Mal; den Tag vorher konnte man ſchon keine geſperrten Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwey Tagen 1200 fl. getragen.

Im nächſten Briefe (27. Juli 1782) heißt es:

Meine Opera iſt geſtern [am St. Annentag] allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauſo das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erſchröcklichen Hitze, geſtrotzt voll. Künftigen Freytag ſoll ſie wieder ſeyn, ich habe aber dawider proteſtirt, denn ich will ſie nicht ſo auspeitſchen laſſen. Die Leute, kann ich ſagen, ſind recht närriſch auf dieſe Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man ſolchen Beyfall erhält.

54 „Die Entführung" lautet ein Bericht aus Wien in Cramers Magazin I S. 352 „iſt voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publicums, und des Verf. Geſchmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lauteſten und allgemeinſten Beifall".

Am 30. Juli aber wurde ſie ſchon wieder gegeben, am nächſten Freitag auch und das Theater „wimmelte allezeit von Menſchen".

Er war eben beſchäftigt ſeine Oper, die man nun allenthalben hören wollte, für Harmoniemuſik zu arrangiren, als er von Salzburg eine Beſtellung erhielt für die Haffnerſche Familie (S. 152) eine neue Serenate zu componiren; man hatte ſich an L. Mozart gewandt, dem es gelegen kam, daß Wolfgang durch eine ſolche Arbeit, die ihm geläufig war und dem Vater Vortheil brachte, ſich ſeine Verpflichtungen gegen ihn erleichtern konnte. Er bat ihn daher eine Serenate raſch zu ſchreiben, denn die Zeit war nahe, wo ſie gebraucht werden ſollte; dieſer war, ſo ungelegen es ihm auch kam, dazu bereit (20. Juli 1782):

Nun habe ich keine geringe Arbeit, bis Sonntag acht Tage muß meine Opera auf die Harmonie geſetzt ſeyn, ſonſt kömmt mir ein Anderer zuvor und hat anſtatt meiner den Profit davon, und ſoll nun eine neue Symphonie machen! Wie wird das möglich ſeyn! Sie glauben nicht, wie ſchwer es iſt, ſo was auf die Harmonie zu ſetzen, daß es den Blas-Inſtrumenten eigen iſt und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderſt kann es nicht geben, und Ihnen, mein liebſter Vater, ſey es aufgeopfert. Sie ſollen alle Poſttage ſicher Etwas bekommen, und ich werde, ſo viel möglich, geſchwind arbeiten, und ſo viel es die Eile zuläßt, gut ſchreiben.

Er hielt Wort, wenn es auch ſo raſch nicht ging, als er ſelbſt wünſchte. Im nächſten Brief ſchreibt er (27. Juli 1782):

Sie werden Augen machen, daß Sie nur das erſte Allegro ſehen; allein — es war nicht anderſt möglich, ich habe geſchwind eine Nachtmuſique machen müſſen, aber nur auf Harmonie, ſonſt hätte ich ſie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten ſchicke ich die zwei Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, ſo ſchicke ich auch einen Marche — wo nicht, ſo müſſen Sie halt den von der Hafnermuſique (der ſehr unbekannt iſt) nehmen [249 K.]. Ich habe ſie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber iſt.

Ganz fertig ward in den wenigen Tagen die Serenate allerdings noch nicht, denn im Brief vom 31. Juli heißt es:

Sie ſehen, daß der Wille gut iſt, allein wenn man nicht kann, ſo kann man nicht! Ich mag nichts hinſchmieren — ich kann Ihnen alſo erſt künftigen Poſttag die ganze Sinfonie hinſchicken.

Nach acht Tagen konnte er dafür ſchreiben (7. Aug. 1782):

Hier ſchicke ich Ihnen einen kurzen Marſch [vermuthlich 445 K.]! wünſche nur daß noch Alles zur rechten Zeit kommen möchte und nach Ihrem Geſchmack ſeye. Das erſte Allegro muß recht feurig gehen, das letzte ſo geſchwind als möglich.

Als er ſich ſpäter dieſe Symphonie ſchicken ließ um ſie in ſeiner Aka-

demie aufzuführen, ſchrieb er (15. Febr. 1783) dem Vater: „Die neue Haſner-Sinfonie hat mich ganz ſurprenirt, denn ich wußte kein Wort mehr davon, die muß gewiß guten Effect machen". Man erkennt in dieſer kleinen Begebenheit den echten Mozart, in ſeiner Gutmüthigkeit und Dienſtbefliſſenheit gegen ſeinen Vater, wie in ſeiner Productionskraft und Elaſticität; der ſich entſchuldigt, daß die Symphonie neben anderen Arbeiten nicht in vierzehn Tagen fertig war — und das zu einer Zeit, wo ihm nicht nur ſeine Oper, ſondern auch ſeine Hochzeit Kopf und Herz einnahmen, — und hinterher verwundert iſt, daß er ſeine Sachen ſo gut gemacht habe[55]. Die Nachtmuſik, welche auch noch dazwiſchen kam, iſt die ſchöne Serenate in C moll (388 K.).

Mittlerweile ging die Oper ihren guten Gang; im Lauf des Jahres ward ſie ſechzehnmal aufgeführt, und als Anfang Octobers der Großfürſt mit ſeiner Gemahlin auf der Rückreiſe wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Klavier zu gehen und zu dirigiren", ſchreibt er dem Vater (19. Oct. 1782) „theils um das ein wenig in Schlummer geſunkene Orcheſter wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anweſenden Herrſchaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen".

Kaiſer Joſeph hatte erreicht, was er ſich zum Ziel geſetzt hatte, die deutſche Oper war begründet; allein er ſchien die Bedeutung deſſen, was er hervorgerufen, ſelbſt nicht gehörig zu ermeſſen. Sein Urtheil über die Entführung: „Zu ſchön für unſere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" womit er wohl auf das auch Dittersdorf gegenüber getadelte Accompagnement zielte, das den Sänger übertäube[56], iſt bezeichnend für ſeinen Geſchmack. Mozarts freimüthige Antwort: „Grade ſoviel Noten, Ew. Majeſtät, als nöthig ſind" war des Künſtlers würdig[57]. Im Allgemeinen zollte man der Oper rückhaltloſen

55 Die Symphonie (385 K. Part. 5) mit der Ueberſchrift à Vienna nel mese di Luglio 1782, hat nur einen Menuet, auch iſt kein Marſch dabei. Der zweite Menuet war wohl auf beſonderen Blättern geſchrieben und nicht aufbewahrt, weil er in Wien nicht gebraucht wurde. Mozart hat für die Aufführung in Wien ſpäter noch 2 Flöten und 2 Clarinetten zum erſten und letzten Satz hinzugeſetzt, die in der gedruckten Partitur fehlen.

56 Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 237.

57 Die Wahrheit der Anekdote iſt durch Niemetſchek, der ſie S. 34 berichtet, hinreichend verbürgt. Bekanntlich erhielt Napoleon von Cherubini auf ein ähnliches Urtheil über deſſen Compoſition auf den Tod des Generals Hoche die gleiche, ſicherlich nicht Mozart nachgeſprochene Antwort (A. M. Z. XXXVI S. 21, vgl. II S. 735).

Beifall. Fürſt Kaunitz, ein feiner Kunſtkenner und leidenſchaftlicher Freund des Theaters[58], ließ ſich den jungen Componiſten vorſtellen, empfing ihn auf die ſchmeichelhafteſte Weiſe und blieb auch fernerhin ſein Gönner und Fürſprecher. Der Altmeiſter Gluck, die vornehmſte Perſönlichkeit in der muſikaliſchen Welt, wünſchte die Oper zu hören, die ſo viel Aufſehen erregte; auf ſein Begehren wurde ſie, wie Mozart dem Vater ſchrieb (7. Aug. 1782), aufgeführt, obgleich ſie erſt wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Componiſten viele Complimente darüber und lud ihn zum Speiſen zu ſich ein.

Die Oper hatte über Mozarts muſikaliſche Stellung in Wien entſchieden[59]; bald trug ſie ſeinen Ruhm durch ganz Deutſchland. Der preußiſche Geſandte, Baron Riedeſel — der bekannte Reiſende und Freund Winckelmanns — erbat ſich von Mozart eine Abſchrift der Partitur zur Aufführung in Berlin, wofür er ein angemeſſenes Honorar in Ausſicht ſtellte. Dies war auch inſofern nicht ohne Bedeutung, weil die Andréſche Compoſition der Entführung ſeit 1781 in Berlin mit Beifall gegeben wurde. Mozart hatte gleich nach der Aufführung ſeinem Vater die Originalpartitur geſchickt, damit er wenigſtens die Compoſition kennen lernen ſollte, bis er die Oper würde ſehen können, was erſt Ende 1784 in Salzburg geſchah.

Nun ſchrieb er (25. Sept. 1782):

Ich habe gleich verſprochen, ſie copiren zu laſſen. Nun, da ich die Oper nicht habe, ſo müßte ich ſie vom Copiſten entlehnen, welches ſehr ungelegen wäre, da ich ſie nicht drey ganze Täge ſicher behalten könnte, indem öfters der Kayſer darum ſchickt, welches erſt geſtern geſchehen iſt, und ſie dann auch öfters gegeben wird, da ſie nun wirklich ſchon zehn Mal ſeit dem 16. Auguſt iſt gegeben worden. Mithin wäre mein Gedanke, ſie in Salzburg copiren zu laſſen, allwo es heimlicher und wohlfeiler geſchehen könnte! Ich bitte Sie alſo, ſie ſogleich in die Partitur rein ſchreiben zu laſſen, aber auch mit vieler Eile.

Der Vater, der nun einmal die Handlungsweiſe ſeines Sohnes mit argwöhniſchem Blicke beobachtete, witterte in dem Umſtand daß die Copiatur nicht in Wien vorgenommen werden ſollte, etwas Verkehrtes. Während er beim Idomeneo ſelbſt den Sohn erinnert hätte, daß man um ſchlechte Bezahlung die Partitur nicht hingeben könne (S. 579), machte er ihn jetzt darauf aufmerkſam, ob er auch das Recht habe

58 Mancherlei dahin gehörige Züge geben Lange Selbſtbiogr. S. 98 f. Müller Abſchied S. 100 ff. Meyer L. Schröder I S. 341. 343. 346.

59 Sie iſt in Wien auf dem Repertoir geblieben, bis im Jahr 1778 die deutſche Oper ganz aufgelöſt wurde; dann erſchien ſie zuerſt am 23. Sept. 1801 auf demſelben.

die Partitur anderweitig zu verkaufen, ob er ſich nicht in Wien Unannehmlichkeiten ausſetze, und noch dazu wegen einer nur verſprochenen, ganz unſicheren Entſchädigung.

Darauf antwortete Wolfgang (5. Oct. 1782):

Ich war ſelbſt bey Hrn. Baron von Riedeſel, welcher ein charmanter Mann iſt und verſprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper ſchon beim Abſchreiber ſeyn wird) ſie ihm zu Ende dieſes Monats oder längſtens zu Anfangs Novembers zu liefern. Ich bitte Sie alſo zu ſorgen, daß ich ſie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarſten Herzen als einen Beweiß Ihrer väterlichen Liebe verehre, ſo kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes ſagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht ſehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copiſten begehrt hat, [wie es in Italien Sitte war], von welchem er ſie alle Stunden um baares Geld häte haben können. — Und überdieß wäre es mir ſehr leid, wenn mein Talent mit einem Male bezahlt werden könnte, beſonders mit hundert Ducaten![60] Ich werde dermalen (nur weil es nicht nöthig iſt) Niemanden nichts ſagen; wird ſie, wie ganz zuverläſſig, (und welches mir auch das Liebſte dabey iſt) aufgeführt, ſo wird man es ganz ſicher erfahren; mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen ſchlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu ſchreiben geben, wenn ich nur will, welches letztere ich aber ſchwerlich wollen werde. Denn ich werde eine Opera ſchreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zu ſehen, wie das Theater in vierzehn Tägen dadurch vier Mal ſo viel gewinnt; ſondern ich werde meine Opera auf meine Unköſten aufführen, in drey Vorſtellungen wenigſtens 1200 fl. machen, und dann kann ſie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, ſo bin ich bezahlt und kann ſie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer ſchlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen ſchlechten Kerl machen, aber auch keinen dummen, der andere Leute von ſeiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekoſtet hat, den Nutzen ziehen läßt, und allen fernern Anſpruch darauf aufgiebt.

In ſeiner mißtrauiſchen Vorſicht hatte der Vater die Abſchrift vorläufig nicht anfangen laſſen, und da nun große Eile vonnöthen war, ergab es ſich daß kein Copiſt in Salzburg die Arbeit übernehmen konnte; es blieb Mozart jetzt nichts übrig als dem Geſandten den Grund der Verzögerung mitzutheilen. Schließlich wurde die Partitur dann doch noch in Salzburg copirt.

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahre mit außerordent-

60 Auch dieſe Summe ſcheint außerordentlich erhöhet zu ſein; wenigſtens ſchrieb Schröder an Dalberg (22. Mai 1784): „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter dieſem Preis wird er wohl keine componiren". Später waren allerdings 100 Ducaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 241).

lichem Beifall gegeben[61]. „Ich kann den Beifall und die Senſation, die ſie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beſchreiben", ſagt Niemetſcheck (S. 34 f.) „aber ich bin Zeuge des Enthuſiasmus geweſen, den ſie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verurſachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Muſik geweſen wäre! Alles war hingeriſſen — alles ſtaunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinſtrumente". Auch in Leipzig wurde ſie im Jahr 1783[62], in Mannheim[63], Salzburg und Schwedt 1784[64], in Kaſſel 1785[65], in Berlin erſt 1788[66] gegeben. Der Beifall war überall groß und bald ſuchten auch kleine Bühnen ſich des Zugſtücks zu bemeiſtern. Der Schauſpieler Philipp Haſenhuth erzählte in ſpäteren Jahren, daß der Schauſpieldirector Wilhelm[67] 1783 oder 1784 in Baden die Entführung mit ſehr ſchwachen Kräften aufzuführen unternahm. Bei der Quartettprobe war kein Bratſchiſt da; Haſenhuth, der erſt ſeit Kurzem die Violine ſpielen lernte und kaum den Altſchlüſſel kannte, ſetzte ſich ſelbſt zur Bratſche. Ein kleiner Mann, der ſich als Zuhörer eingefunden hatte, nahm neben ihm Platz, als er den Mangel bemerkte, ergriff eine Bratſche und ſpielte mit. Bald aber ſah er ſeinen ſtümpernden Nachbar unwillig an und gab ſeinen Zorn immer deutlicher zu erkennen, bis er am Schluß der Ouverture die Bratſche fortwarf und mit der Aeußerung: „der Herr iſt ein wahrer Krauteſel!" fortlief. Da die Oper ganz außerordentlich gefiel, gab der zufriedene Director ſeiner Geſellſchaft ein Feſteſſen und lud, als er hörte, daß Mozart in Baden ſei, auch dieſen ein. Es war der Bratſchiſt aus der Probe, der ohne alle Verlegenheit gutmüthig zu Haſenhuth ſagte: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falſche Kratzen aushalten können!"

Die Kritik ſtimmte faſt ausnahmelos mit der Anerkennung des Publicums überein[68].

Daß Mozart von den Aufführungen auf anderen Bühnen, die da-

61 Cramer Magazin der Muſik I S. 999.
62 Raiſonnirendes Theaterjourn. v. d. Leipz. Michaelmeſſe 1783 S. 32 f.
63 Koffka Iffland u. Dalberg S. 136.
64 Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 II S. 160.
65 Lyncker Geſch. d. Theat. u. d. Muſik in Kaſſel S. 316.
66 Chronic von Berlin II S. 440 ff. Teichmanns litt. Nachl. S. 45 f.
67 Ant. Haſenhuths Leben S. 94 f.
68 Ausführliche lobende Beſprechungen gab Cramers Magazin f. Muſik II, 2 S. 1056 ff. und B. A. Weber in Knigge's dramaturg. Blättern 1788 II S. 21 ff. **Beide Journale fanden ſich in Mozarts kleiner Bücherſammlung.**

durch reich wurden, irgend einen Gewinn hatte, ist nicht wahrscheinlich. Auch um den Ertrag eines Klavierauszuges wurde er gebracht. „Nun ist geschehen, was ich meinem Sohne vorhergesagt habe", schrieb Leop. Mozart seiner Tochter (16. Dec. 1785). „Die Entführung aus dem Serail ist in Augsburg im Clavierauszug bereits erschienen, auch in Mainz gestochen. Seit dem März, wo er anfing, hat mein Sohn nicht fertig werden können. Er hat die Zeit und Torricella [in Wien, der ihn stechen ließ] die aufgewandten Kosten verloren"[69].

25.

Die Entführung aus dem Serail.

Nachdem die deutsche Fest- und Spektakeloper allmählich ganz heruntergekommen war und Gottsched, der sie unermüdlich bekämpft hatte, die Oper Atalante in Danzig 1742 als die letzte verzeichnen konnte[1], kam bald darauf der junge Nachwuchs der Operette zum Vorschein[2]. Die Schauspieldirectoren, welchen auch der Hanswurst genommen war, konnten ähnlicher Zugmittel nicht ganz entbehren. Man versuchte deshalb neben dem meistens mäßig ausgestatteten Ballet das musikalische Intermezzo einzuführen. Schönemann ließ 1743 in Berlin Coffey's Devil to puy, Der Teufel ist los, nach v. Borcks Bearbeitung mit den englischen Melodien aufführen[3], allein dies, wie die Aufführung des Singspiels Doris von Schürer in Dresden im Jahre 1747[4] blieb ohne Nachfolge. Dann veranlaßte Koch in Leipzig, der zur Aufführung italiänischer Intermezzi seine Zuflucht genommen hatte[5], im Jahre 1752 Chr. Fel. Weiße zu einer neuen Bearbeitung der Coffey'schen Oper Der Teufel ist los oder Die verzauberten Weiber, welche von Standfuß, dem Correpetitor der Kochschen Gesellschaft, in Musik gesetzt war[6]. Gegen diese erneuerte Gottsched mit sei-

69 Von Mozarts Klavierauszug sind noch ein paar Bruchstücke der Arien Constanzens (11) und Blondchens (12) in seiner Handschrift erhalten. Der gestochne Klavierauszug des ersten Aufzugs wurde angezeigt Wien. Ztg. 1785 Nr. 98 Anh.

1 Gottsched nöthiger Vorrath S. 314.

2 Schletterer das deutsche Singspiel S. 110 ff.

3 Chronologie des deutschen Theaters S. 109 f. Plümicke Entwurf e. Theatergesch. v. Berlin S. 193 f.

4 Fürstenau Zur Gesch. der Musik zu Dresden II S. 246.

5 Chronol. S. 159 ff. Cäcilia VIII S. 277 ff.

6 Weiße Selbstbiogr. S. 25 ff. 41. Blümner Gesch. d. Theat in Leipzig S. 98 ff.

ner Frau sofort die alte Polemik, welche aber diesmal zu einer gänzlichen Niederlage führte[7]. Den zweiten Theil der Oper Der Teufel ist los, Der lustige Schuster, führte Koch 1759 zu Lübeck auf, wo er mit seiner Truppe sich aufhielt[8]. Aber erst als er 1765 wieder nach Leipzig kam, wandte er dem Singspiel dauernde Aufmerksamkeit zu. Weiße verbesserte seine alte Oper Der Teufel ist los, die mit der von Hiller theilweise erneuten Musik 1766 aufgeführt wurde und von Neuem Beifall fand[9]. In Joh. Ad. Hiller fand Koch, was ihm vorher gefehlt hatte, einen Componisten von guter musikalischer und allgemeiner Bildung, von entschiedenem Talent für volksmäßige, leicht faßliche und namentlich im Komischen charakteristische Musik, und voll Eifer für die Hebung der vaterländischen Kunst. Er suchte einen Schritt weiter zu gehen und durch die Composition von Schieblers Lisuart und Dariolette (aufgeführt 25. Nov. 1766), welche der Dichter als eine romantische bezeichnete, eine deutsche Oper der ernsten Gattung zu begründen[10]. Gebildet in der Tradition von Hasse und Graun, woneben sich der Einfluß Ph. Em. Bachs geltend machte, war er mit Interesse den Bestrebungen gefolgt, in Paris der italiänischen Musik Eingang zu verschaffen und sie mit den Forderungen des französischen Geschmacks auszusöhnen, und wünschte auf ähnlichem Wege eine nationale Oper zu begründen. Er leugnete, daß die deutsche Sprache zum Gesange ungeschickt sei, wenn nur die Dichter sich Mühe geben wollten, sie der Musik angemessen zu behandeln, und wenn man für deutschen Gesang mit gleicher Sorgfalt Künstler ausbilden wolle wie für den italiänischen. Da der deutsche Geschmack dem italiänischen am nächsten stehe, die Franzosen aber in der dramatischen Behandlung den Italiänern überlegen seien, so würde ein französischer Plan in italiänischer Form behandelt, den Deutschen am meisten zusagen[11]. Indessen von dem Gedanken an eine große Oper mußten ihn schon die ganz unzureichenden Mittel der Leipziger Bühne abbringen. Dazu kam seine Verbindung mit Weiße, welcher bei seinem Aufenthalt in Paris für die leichten Productionen der komischen Oper lebhaftes Interesse gewonnen hatte und

7 Blümner a. a. O., vgl. Danzel Gottsched S. 172 ff.

8 Chronol. S. 202.

9 Chronol. S. 247 f.

10 Blümner a. a. O. 159. Hiller wöchentl. Nachr. I S. 219. II S. 135 ff. 150. N. Bibl. d. schön. Wiss. 1767 IV S. 178. [Reichardt] Briefe e. aufm. Reis. II S. 23 ff. Meyer L. Schröder I S. 131. Goethe W. XVII S. 295.

11 Hiller wöch. Nachr. I S. 253 ff. III S. 59.

dieſe nach Deutſchland zu verpflanzen ſich bemühte[12]. Seine erſten Opern Lottchen am Hofe, nach Ninette à la cour, und Die Liebe auf dem Lande, nach Anette et Lubin und La clochette bearbeitet, hatten 1767 und 1768 einen ſolchen Erfolg, daß ähnlichen Verſuchen der Weg gewieſen war[13]. Dieſe harmloſen Dramen, welche angenehm beſchäftigten, ohne anzuſpannen, Gemüth und Empfindung anregten, ohne tief einzudringen, waren Weiße's Natur gemäß, ſo daß er ihnen eine anſprechende Form zu geben vermochte. Sie ließen auch Hiller den einfachen herzlichen Ton treffen und die knappe faßliche Form finden, welche ſeine Liedweiſen unmittelbar ins Volk übergehen machten und eine Theilnahme an guter Muſik in weiten Kreiſen förderten; während eine höher geſtellte Aufgabe ihn wahrſcheinlich nur zu einem Nachahmer Haſſe's gemacht haben würde. Eine Reihe Opern von Weiße und Hiller, die ungetheilten Beifall fanden und unglaublich raſch weit verbreitet wurden, ſtellte bald einen ſehr beſtimmten Typus der deutſchen Operette feſt, an den ſich eine große Anzahl von Nachahmern anſchloſſen. Denn das Intereſſe des Publicums wandte ſich namentlich in Norddeutſchland ganz überwiegend der Operette zu[14], ſo daß z. B. in Berlin in den Jahren 1781 bis 1783 je 117, 141, 151 Opernvorſtellungen gegeben wurden[15]. Dieſem entſprach eine außerordentliche Production. Zu den Ueberſetzungen franzöſiſcher Operetten von Duni, Philidor, Monſigny, Gretry und italiäniſcher Intermezzi kamen unzählige, größtentheils freilich von fremden Originalen abgeleitete deutſche Singſpiele[16]. Es kann eine Vorſtellung von der Fruchtbarkeit auf dieſem Gebiet geben, daß zwiſchen 1765 und 1785 Hiller 13, Wolf 18, Neeſe 10, Holly 13, André 22, Schweizer 16, Stegmann 10, G. Benda 8 Opern componirten, denen ſich noch eine Menge anderer weniger productiver und weniger bedeutender Componiſten anreihten. Dieſe Thätigkeit hatte freilich ihre großen Bedenken, denn ſie wurde mit großer Leichtfertigkeit geübt, und es drängten ſich unter die Operncomponiſten viele Liebhaber von ganz ungenügender Bildung[17]. Und mit

12 Weiße Selbſtbiogr. S. 102 ff.

13 Hiller Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten S. 311 f.

14 Vgl. Deutſch. Muſeum 1779 II S. 268. Plümicke Entwurf e. Theatergeſch. v. Berlin S. 205 ff. Es war eine ſeltene Ausnahme, wenn von Kaſſel das Gegentheil berichtet wurde (Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1783 II S. 409).

15 L. Schneider Geſch. d. Oper in Berlin S. 209.

16 Wie das deutſche Opernrepertoire jener Zeit beſchaffen war kann die Ueberſicht der in Berlin 1771—1787 aufgeführten Operetten bei Schneider (a. a. O. S. 206 ff.) zeigen.

17 Reichardt üb. d. com. Oper S. 20.

dem schnellfertigen Dilettantismus der Componisten ging der der Dichter Hand in Hand. Neben Weiße, Michaelis, Gotter stellte sich eine Schaar unfertiger Textmacher, daß die Operette zu dem übeln Ruf der opera buffa herabzusinken drohte.

Dazu kam die sehr mangelhafte Ausführung, welche durch die unzulänglichen Kräfte des singenden Personals bei den meisten Gesellschaften den Operetten zu Theil wurde.

„Man bedenke", sagt Reichardt (üb. d. com. Oper S. 14 f.), „wie sehr Hiller durch den elenden Zustand unserer Singetheater eingeschränkt wurde. Er wußte es ja, und was ich an ihm bewundere, er hat es nie aus den Augen gelassen, daß er nicht für Sänger, sondern für Schauspieler schrieb, die es sich sonst kaum hatten einfallen lassen, beim Weine zu singen". Das war, seit Hiller anfing, nicht viel besser geworden. Nur die italiänische Oper wurde von den Höfen unterstützt, die deutsche Operette blieb überall Privatunternehmern überlassen, welche keine Mittel besaßen, Sänger und Sängerinnen von künstlerischer Ausbildung zu gewinnen, wie es denn auch kein Sänger von Ruf mit seiner Würde verträglich gehalten hätte, in deutschen Singspielen aufzutreten. Diese blieben daher in den Händen der Schauspieler, welche selten auch nur mäßige Stimmmittel, noch seltener mehr als dilettantische Ausbildung hatten, aber gern in Operetten mitwirkten, weil sie dafür besonders honorirt wurden[18] und auf besonderen Beifall rechnen konnten. Reichardt macht eine abschreckende Beschreibung von der deutschen Oper in Berlin im Jahr 1774, wo er in einer Hillerschen Oper „den Gesang jener großmäulichten, jener krenschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers" hören mußte, und das vor einem Publicum, das „überall den Ruf des feinsten Geschmacks" hatte[19]; nicht besser fand er es in Leipzig[20]. Von einer Aufführung der treuen Köhler von Wolf in Dresden 1776 sagt Müller (Abschied S. 173): „Da unter den Darstellern nur zwei Personen musikalisch waren, so kann man sich vorstellen, wie diese Oper aufgenommen wurde". So wird es begreiflich, daß ernste Männer die Vorliebe für die deutsche Oper ungünstig ansahen, weil sie ebensowohl für das deutsche Schau-

18 „Koch kosten besonders die Operetten, Berlins Lieblingsstücke, viel Geld" schrieb Ramler 1772 an Knebel (litt. Nachl. II S. 36). Er zahlte den Schauspielern für Hauptrollen in einer Operette bei der ersten Vorstellung 1 Louisdor, bei der zweiten 1 Ducaten, bei jeder folgenden 2 Gulden. (Plümicke Entw. e. Theatergesch. v. Berlin S. 274).

19 Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 147.

20 Briefe e. aufmerks. Reisenden II. S. 94. Burney Reise III S. 46 f.

ſpiel, deſſen würdige und freie Entwickelung nicht ohne große Anſtrengung errungen war[21], als für die kunſtgemäße Oper[22] Nachtheil von dieſem dilettantiſchen Treiben befürchteten. Der Schauſpieler Müller erkundigte ſich auf ſeiner dramatiſchen Rundreiſe im Jahre 1776 bei competenten Richtern auch nach der Zuläſſigkeit der deutſchen Operetten; die verſchiedenen Anſichten, welche er erfuhr, ſind charakteriſtiſch genug. Leſſing — der die Verbindung der Poeſie und Muſik für die vollkommenſte hielt, „ſo daß die Natur ſelbſt ſie nicht ſowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderſelben Kunſt beſtimmt zu haben ſcheine", und bei der Würdigung der Oper das Weſentliche und Zufällige wohl zu ſcheiden wußte[23] — war gegen die Singſpiele: „ſie ſind das Verderben unſerer Bühne; ein ſolches Werk iſt leicht geſchrieben, jede Komödie giebt dem Verfaſſer Stoff dazu, er ſchaltet Geſänge ein, ſo iſt das Stück fertig; unſere neu entſtehenden Theaterdichter finden dieſe kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterſtück zu ſchreiben" (Müller, Abſchied S. 140). Heftiger noch als Leſſing eiferte Gleim gegen die deutſche Oper (S. 146) und gab Müller ein Epigramm mit (S. 157) gegen die „Hexe,

die, ſchlau wie Schlang' und Krokodill,
ſich ſchleicht in aller Menſchen Herzen
und drinnen ſitzt, als wie ein Huhn
auf ſeinem Neſt, und lehrt: nur kleine Thaten thun
und über große Thaten ſcherzen!"

Darüber lächelte Weiße, dem Müller es mittheilte, mit Recht und erklärte ſich, wie es von dem Begründer der deutſchen Oper zu erwarten war, für dieſelbe (S. 163); obgleich er nach ſeiner beſcheidenen Art wohl einſah, daß Operetten keine Werke der dramatiſchen Kunſt wären, auch nicht hoffte, den Kunſtſinn ſeiner Nation durch ſie zu erhöhen, wiewohl er auch nicht ihn zu verderben fürchtete, ſondern die Deutſchen zum geſellſchaftlichen Geſange anzuleiten und dadurch das allgemeine und das geſellſchaftliche Vergnügen zu befördern wünſchte[24].

21 „Die komiſchen Opern verdrängen uns alle Tragödien und regelmäßigen Komödien" klagte Ramler ſchon 1771 (Knebel litt. Nachl. II S. 33). Ebenſo ſchreibt Boie 1771 an Knebel (litt. Nachl. II S. 108): „Ich liebe auch die Operetten nicht. Der Geſchmack, den unſer Publikum daran zu finden beginnt, droht auch die Hoffnung zur wahren Komödie zu erſticken, die uns noch gänzlich fehlt". Aehnlich Schubart Teutſche Chronik 1774 S. 349. 478 f. Knigge Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1785 II S. 98 f.

22 A. M. Z. III S. 327 f.

23 Leſſings Werke XI S. 152 ff.

24 Weiße Selbſtbiogr. S. 103 f. Aehnlich äußert ſich auch Engel in der Vorrede zur Apotheke S. VIII. Vgl. Schmid Das Parterr S. 155 f.

Eine vorsichtige Zurückhaltung beobachtete Gotter, der durch mehrere beliebte Operntexte selbst betheiligt war; er wollte nicht Parthei nehmen, meinte aber, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens (S. 183 f.). Lebhafter äußerte sich Wieland, der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte deutsche Singspiele fehlten noch, aber es würden sich schon Dichter hervorthun, um diesem Mangel abzuhelfen (S. 188). Er konnte sich nicht allein auf seine Alceste und deren Erfolge berufen, er hatte seine Ansichten über die Ausbildung des deutschen Singspiels mit lebhafter Anerkennung der Verdienste Schweitzers ausführlich entwickelt und besaß wirklich lebhaftes Gefühl und Interesse für Musik. Selbst ein Musiker wie Reichardt erklärt sich gegen die Operette und meinte, da sie einmal da sei, solle man wenigstens sie zu verbessern und so nutzbar als möglich zu machen suchen[25].

Wie ernstlich auch große Dichter auf die Hebung des Singspiels bedacht waren, zeigt Goethe; nachdem Erwin und Elmire sowie Claudina von Villabella geschrieben waren, veranlaßte ihn der Verkehr mit seinem Jugendfreund Christoph Kayser (geb. 1736), welchem er im December 1779 Jery und Bätely zur Composition nach Zürich geschickt hatte[26], das Singspiel nach den wohl verstandenen Normen und Bedingungen der italiänischen Operette zu gestalten. Der erste Versuch war Scherz, List und Rache, begonnen 1784 und Kayser gleich zur Composition geschickt[27], welcher im folgenden Jahre die beiden ersten Acte einsandte, die in Weimar sehr gefielen[28]; in Rom, wohin Kayser Ende 1787 Goethe folgte, wurde die Operette gemeinsam beendigt[29]. Allein Goethe, der meint, es sei mehr Aufwand als billig darauf verwendet worden[30], beklagt selbst, daß er durch einen dunkeln Begriff des Intermezzo verleitet, das kleinlich scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet habe, welche dann von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt seien. „Unglücklicherweise", sagt Goethe, „litt es, nach früheren Mäßigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt

25 Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 141 ff., üb. d. com. Oper S. 6. Vgl. mus. Kunstmag. I S. 161 ff. Geist des mus. Kunstmag. S. 94 ff.

26 Riemer Mitth. II S. 111 f.

27 Riemer Mitth. II S. 194.

28 Goethe Br. an Frau v. Stein III S. 181. 191. Knebel litt. Nachl. I S. 149.

29 Riemer Mitth. II S. 192. Briefw. m. Zelter II S. 121.

30 Goethe Werke XXI S. 6 f. Vgl. Br. an Frau v. Stein III S. 235.

die Theriaksbüchſen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unſer Bemühen daher, uns im Einfachen und Beſchränkten abzuſchließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail ſchlug alles nieder, und es iſt auf dem Theater von unſerm ſo ſorgſam gearbeiteten Stück niemals die Rede geweſen“[31].

Eine nähere Betrachtung wird uns klar machen, warum Mozarts Oper alles niederſchlug.

Die Handlung der von Bretzner[32] 1781 für André geſchriebenen Entführung aus dem Serail iſt einfach und keineswegs originell.

Conſtanze, die Geliebte Belmonts, iſt in die Gewalt des Baſſa Selim gerathen, der ſie in ſeinem Serail hält und vergebens um ihre Liebe wirbt. Durch Pedrillo, Belmonts ehemaligen Diener, welcher ebenfalls in die Hände des Baſſa gefallen und von ihm zum Aufſeher ſeiner Gärten gemacht iſt, hat Belmont erfahren, wo Conſtanze ſich befindet und iſt zu ihrer Befreiung herbeigeeilt. Da er den Pedrillo aufſucht, ſtößt er auf Osmin, den Aufſeher des Landhauſes, in welchem die Handlung vor ſich geht, und wird von dieſem ebenſo wie Pedrillo — den Osmin um ſo mehr haßt, da er in Blondchen, Conſtanze's Zofe, verliebt iſt, die, wie er wohl weiß, ſich mit Pedrillo verſteht — hart abgewieſen. Indeſſen gelingt es Pedrillo, dem Baſſa ſeinen Herrn als einen geſchickten Baumeiſter zu empfehlen, ſo daß er ihn in ſeine Dienſte nimmt und Osmin beide zu ſeinem Verdruß ins Landhaus aufnehmen muß. — Im zweiten Act ſehen wir zunächſt Blondchen mit Osmin und ſeiner gewalthaberiſchen Eiferſucht kurzen Proceß machen, darauf Conſtanze von Neuem dem Baſſa gegenüber ihre Treue bewähren. Hierauf macht Pedrillo den Osmin, indem er ihn zum Trinken verleitet, durch einen Schlaftrunk unſchädlich; die ſo gewonnene Freiheit wird zu einer Zuſammenkunft der Liebenden benutzt, in welcher die Flucht für die nächſte Nacht verabredet wird. — Im dritten Act ſoll dieſe bewerkſtelligt werden. Pedrillo giebt das Zeichen, Belmont entkommt mit Conſtanze; als Pedrillo Blondchen entführen will, kommt Osmin noch ſchlaftrunken dazu; zwar entwiſchen ſie ihm, allein er läßt ihnen nachſetzen. Beide Liebespaare werden eingeholt und vor den Baſſa geführt, der ſie zu tödten befiehlt, aber endlich durch ihre aufopfernde Liebe und Treue gerührt ihnen verzeiht und ſie ziehen läßt.

Das urſprüngliche Textbuch hat ganz die Einrichtung eines eigentlichen Singſpiels. Alles wirklich dramatiſche Intereſſe ruht auf dem geſprochenen Dialog, die Singſtücke ſind mit einer einzigen Ausnahme

31 Vgl. Goethe Briefw. mit Zelter II S. 121. Riemer Mittheil. II S. 292.

32 Belmont und Conſtanze oder die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner. Leipz. 1781. Eine franzöſiſche Bearbeitung hat Ch. Deſtrais geliefert L'enlèvement. Straßbrg. 1857.

nur eingelegt und auf eine mäßige Ausführung berechnet. Mozart übernahm es Stephanie anzugeben, wo und wie im Interesse des Componisten Veränderungen vorgenommen werden müßten, und überließ ihm nur die Fassung der Worte, mit denen er es, wenn nur die Situation im Wesentlichen getroffen war, bei Stephanie freilich so genau nicht nehmen durfte. Neben der Hauptaufgabe, das musikalische Element in sein volles Recht einzusetzen und den Momenten einer gehobenen lyrischen Stimmung durch die Musik ihren naturgemäßen Ausdruck zu geben, sollte auch die Individualität der Darsteller gebührende Rücksicht finden. Glücklicherweise widersprachen sich diese Aufgaben diesmal nicht in der Art, wie es sonst nur zu oft der Fall war. Die Cavalieri war freilich vorherrschend Bravursängerin und weder ihre äußere Erscheinung noch ihr Spiel konnte gute Wirkung machen, aber Adamberger und Fischer waren als Sänger und Schauspieler so wie sie Mozart sich wünschen mochte, namentlich der letzte ein Künstler von außerordentlicher Begabung. Die für ihn geschaffene Rolle des Osmin beweist, einen wie günstigen Einfluß die geniale Persönlichkeit eines darstellenden Künstlers auf den schaffenden auszuüben vermag. Mozart sprach sich, als er in der Arbeit begriffen war, gegen seinen Vater über den Text und die dazu bereits gemachten Aenderungen näher aus (26. Sept. 1781):

Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da hat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwatzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen — so muß man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen, und sonst nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Aria bekommen, und wird auch im zweyten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Hrn. Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß.

Durch diese Aenderung war vor allen die erste Scene von vortrefflicher dramatischer Wirkung gewonnen, und die Arie Osmins rief die erste deutsche komische Arie ins Leben, die eine große genannt zu werden verdient. Im zweiten Act wurde wiederum aus dem Dialog zwischen Blondchen und Osmin ein Duett; dagegen ließ man ein unge-

ſchicktes Duett zwiſchen Blondchen und Conſtanze mit richtigem Tact fort. Dafür hat Conſtanze die große Bravurarie „Martern aller Arten“ erhalten, allerdings nur als Conceſſion an die Sängerin; denn die Wiederholung der Scene, in welcher ſie dem Sultan und ſeinen Anträgen Trotz bietet, iſt in jeder Hinſicht überflüſſig. Ganz angemeſſen iſt aber die neu eingelegte zweite Arie Blondchens, in welcher dieſe ihre Freude über die bevorſtehende Rettung ausſpricht; ſo daß jenes urſprüngliche Duett gewiſſermaßen in dieſe beiden Arien zerlegt iſt.

Die Hauptänderung beabſichtigte Mozart mit dem Schluß des zweiten Actes vorzunehmen. In dem Bretznerſchen Text iſt die eigentliche Entführungsſcene als ein großer Enſembleſatz behandelt, mit welchem der dritte Aufzug anfängt. Ein lang ausgeführtes Duett zwiſchen den auf der Lauer ſtehenden Belmont und Pedrillo, in welches die Romanze des letzteren eingelegt iſt, macht den Beginn, dann erſcheint zuerſt Conſtanze und wird von Belmont entführt. Nachdem Pedrillo zu Blondchen ins Fenſter geſtiegen iſt, kommt Osmin noch ſchlaftrunken aus dem Hauſe, bemerkt aber doch die Fliehenden, welche darauf alle vier von der Wache eingeholt und zurückgebracht werden; ſie flehen um Mitleid, verſuchen ſich durch Beſtechung zu befreien — vergebens, Osmin wüthet: alle ſind in der höchſten Aufregung. Mozart erkannte mit richtigem Blick, daß dieſe Scene, welche alle Perſonen in einer Reihe raſch wechſelnder, verſchiedenartiger Situationen zuſammenbringt und zur Entfaltung aller Mittel Veranlaſſung giebt, den Culminationspunkt der Oper bilde, und wollte daher „dieſes charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben“. Ebenſo richtig ſah er ein, daß dieſe Verſetzung andere bedeutende Veränderungen nothwendig bedinge. Der zweite Aufzug konnte leicht zuſammengezogen werden, indem man die Zuſammenkunft der Liebenden aufgab; aber um dem dritten Act, für den nur noch die Löſung des Knotens durch den verzeihenden Sultan übrig geblieben war, Inhalt und Intereſſe zu geben, mußte allerdings „eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden“. An der Schwierigkeit, eine ſolche zu finden, ſcheint dieſe Umarbeitung geſcheitert zu ſein, es blieb ſchließlich doch bei der urſprünglichen Anordnung. Allein an die Stelle des unbedeutenden Schlußgeſanges zum zweiten Act bei Bretzner trat ein ausgeführtes Quartett, welches das Wiederſehen der Liebenden in den verſchiedenen Momenten der Freude und Eiferſucht, der Entzweiung und Verſöhnung muſikaliſch ausſpricht, die dort nur im Dialog zur Geltung kamen. Demſelben geht noch eine Arie Belmonts voran; ſie

ist der Situation angemessen und thut auch dem Sänger Genüge, da sonst Belmont in diesem Act, der alle anderen Personen in den Vordergrund bringt, außer dem Ensemble gar nichts zu singen hätte.

Mozart hatte jenen Ensemblesatz zu Anfang des dritten Acts schon zu componiren angefangen. Der größte Theil des Duetts zwischen Belmont und Pedrillo vor der Romanze ist von ihm in seiner gewohnten Weise skizzirt, Singstimmen und Baß sind vollständig ausgeschrieben, die Begleitung hie und da angedeutet. Mitten darin bricht es ab; und Mozart hat es offenbar liegen gelassen, als er sich überzeugt hatte, daß die ganze Scene anders behandelt werden müsse[33]. Das Ensemble wurde nun ganz aufgegeben; Mozart sah sehr wohl ein, daß es an diesem Platz die ganze Oper aus den Fugen bringen und den Schwerpunkt an eine Stelle legen würde, wohin er nicht gehörte. Die Entführungsscene wurde ganz dem Dialog zugetheilt, nur die Romanze Pedrillo's blieb; außerdem wurde eine Arie Belmonts und Osmins eingefügt: beide sind für diese beiden Hauptpersonen charakteristisch. Das darauf folgende Duett Belmonts und Constanze's ist nur den Worten, nicht der Bedeutung der Situation nach geändert; die Schlußkatastrophe fand man für gut zu modificiren. Bei Bretzner erkennt Bassa Selim, der ein Renegat ist, in Belmont seinen Sohn, wodurch sich denn Alles auflöst, bei Stephanie verzeiht er aus Großmuth und Edelsinn, die wie ein Recensent sagte, damals in Wien Mode waren[34], seinem Feinde. Die Dankarie der Constanze zum Schluß ist mit Recht fortgeblieben, an ihre Stelle aber nach damaliger Sitte ein Vaudeville gesetzt, in welchem alle der Reihe nach erklären: „Wer solche Huld vergessen kann, den seh man mit Verachtung an!"

Mozarts Vater hatte gegen das Textbuch und die Aenderungen Einwendungen erhoben; daß die Verse nicht durchgängig und nicht regelmäßig gereimt waren, machte ihm namentlich Bedenken. Darauf ertheilte der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort (13. Oct. 1781):

Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiß wohl, daß die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazierten) übereingekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte;

33 Jul. André hat die interessante Reliquie kürzlich herausgegeben: Duett „Welch ängstliches Beben" zur Oper Die Entführung aus dem Serail von Mozart. Offenbach André (389 K.).

34 Cramer Magazin der Musik II S. 1057.

und ich wollte wetten, daß man bey deſſen Aufführung nichts vermiſſen wird. Was die in dem Stücke ſelbſt ſich befindende Poeſie betrifft, ſo könnte ich ſie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängſtlich könnte faſt für die Muſik nicht beſſer geſchrieben ſeyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen[35], iſt die Aria auch nicht ſchlecht, beſonders der erſte Theil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß ſchlechterdings die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſeyn. — Warum gefallen denn die welſchen komiſchen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? ſogar in Paris, wovon ich ſelbſt ein Zeuge war? — Weil da ganz die Muſik herrſcht und man darüber Alles vergißt. Um ſo mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Muſik geſchrieben ſind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bey Gott, zum Werthe einer theatraliſchen Vorſtellung, es mag ſeyn, was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte ſetzen oder ganze Strophen, die des Componiſten ſeine ganze Idée verderben[36]. — Verſe ſind wohl für die Muſik das Unentbehrlichſte, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichſte; die Herren, die ſo pedantiſch zu Werke gehen, werden immer mit ſammt der Muſik zu Grunde gehen. Da iſt es am beſten, wenn ein guter Componiſt, der das Theater verſteht und ſelbſt Etwas anzugeben im Stande iſt, und ein geſcheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zuſammen kommen — dann darf Einem vor dem Beyfalle der Unwiſſenden auch nicht bange ſeyn. — Die Poeten kommen mir faſt vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen; wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſern Regeln (die damals, als man noch nichts beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik, als ſie untaugliche Bücheln verfertigen[37].

---

35 In der Arie der Conſtanze (6) heißt es

Doch im Hui ſchwand meine Freude,
Trennung war mein banges Loos;
Und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen,
Kummer ruht in meinem Schooß.

Darüber hatte Mozart ſeinem Vater ſchon vorher geſchrieben (26. Sept. 1781): „Das Hui habe ich in ſchnell verändert, alſo: Doch wie ſchnell ſchwand meine Freude. Ich weiß nicht, was ſich unſere deutſchen Dichter denken; wenn ſie ſchon das Theater nicht verſtehen, was die Oper anbelangt, ſo ſollten ſie doch wenigſtens die Leute nicht reden laſſen, als wenn Schweine vor ihnen ſtünden".

36 Reichardt verwirft in ſeinem Brief über die muſikaliſche Poeſie (Anhang ſeiner kleinen Schrift über die deutſche comiſche Oper. Leipz. 1774) S. 115 ebenfalls den Reim.

37 Man muß ſich hiebei an die feſt ausgebildete Praxis der italiäniſchen Operntexte erinnern, deren Nachbildung als die weſentliche Aufgabe des deutſchen Operndichters galt. Die ihrer Zeit hoch gehaltene Schrift Krauſe's Von der muſikaliſchen Poeſie (Berlin 1752) iſt in dieſem Sinne abgefaßt, Hiller (über Metaſtaſio 1786 S. 6 f.) verwies die deutſchen Operndichter auf Metaſtaſio; ſelbſt Goethe ſuchte, wenn gleich auf ſehr verſchiedene Weiſe, den italiäniſchen Typus im deutſchen

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geſchwäzt" — mit dieſer Aeußerung ſchließt Mozart den intereſſanten Brief, wie er ſie gern gebrauchte, wenn ihn der Eifer zu ausführlichen Auslaſſungen über allgemeine äſthetiſche Fragen hinriß, über die er ſonſt nicht gern viel ſprach. Ungemein charakteriſtiſch iſt, was er über die Stellung der Muſik zur Poeſie in der Oper ſagt. Ganz im Gegenſatz zu Gluck, der die Muſik der Poeſie untergeordnet wiſſen will, verlangt Mozart, daß die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein ſolle. In dem Sinne, in welchem es, wie der Zuſammenhang lehrt, gemeint iſt, hat er vollkommen Recht. Er verlangt, daß der Plan eines Stückes gut gearbeitet ſei, d. h. daß die Handlung Intereſſe darbiete und in ihrem folgerichtigen Verlauf Situationen herbeiführe, welche für den muſikaliſchen Ausdruck geeignet ſind. Ferner verlangt er, daß die Worte bloß für die Muſik geſchrieben ſeien, d. h. daß die dichteriſche Faſſung der Stimmungen und Gefühle den Componiſten muſikaliſch anrege, ihn trage und hebe, aber ihm volle Freiheit laſſe. Die Arie Osmins hatte er Stephanie angegeben und die Muſik war der Hauptſache nach ſchon fertig, ehe dieſer ein Wort von der Arie wußte; die Worte, welche dieſer machte, paßten dann ſo vortrefflich zu den muſikaliſchen Gedanken, die ſchon vorher in Mozarts Kopfe herumſpazierten, daß einzelne Mängel des ſprachlichen Ausdrucks ihn nicht ſehr ſtören konnten. Die lebendige Vergegenwärtigung des Charakters der handelnden Perſon in der beſtimmten Situation war ihm alſo der eigentliche Impuls für die muſikaliſche Conception, nicht die beſtimmte Faſſung durch das Wort des Dichters[38]. Das in dieſer liegende auf die Geſtaltung der muſikaliſchen Idee einflußreiche Moment galt ihm nicht als das eigentlich befruchtende, ſondern als ein mitwirkendes. Die Dichtung einer Oper hat den beſtimmten Zweck, dem muſikaliſchen Ausdruck eine entſprechende Grundlage und Stütze zu geben, iſt daher nicht abſolut ſelbſtändig wie das Drama[39], ſondern muß neben den eigenthümlichen Normen des poetiſchen Schaffens auch die des muſikaliſchen

Singſpiel nachzubilden. Aehnliche Anſichten, wie Mozart ſie äußert und Reichardt ausſprach (a. a. O. S. 112 f.), ſind bei Gelegenheit der Entführung ausführlich entwickelt in Cramers Magazin der Muſik II S. 1061 ff.

38 Daß Gluck daſſelbe wollte iſt unzweifelhaft. Er wendete ſich gegen den überlieferten Handwerks- und Formelkram der Muſiker; von dieſen Feſſeln wollte er den Componiſten befreien um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier kam er in die Gefahr den Muſiker dem Dichter zu überantworten und ihn zum Ueberſetzer zu machen. Vgl. S. 455 ff.

39 Vgl. Hanslik Vom Muſikaliſch-Schönen S. 27 ff.

anerkennen und zur Geltung bringen. Um dies zu erreichen, ist ein Compromiß unabweisbar, wie bei jeder Vereinigung zusammenwirkender Künste. Die Architectur bedarf für ihre höchsten Leistungen des Schmuckes, welchen Sculptur und Malerei ihr bieten; daß bei einem solchen Zusammenwirken auf einen Zweck hin jede Kunst der anderen nachgeben und entgegenkommen müsse, ist nie Jemand zweifelhaft gewesen. Die architectonische Anlage muß darauf berechnet sein, der Sculptur und Malerei Raum und Stätte für ihre Gebilde zu schaffen, diese müssen den durch die Baulichkeit gebotenen Raum als die nothwendige Bedingung ihrer Conceptionen ansehen; das Giebelfeld, die Metope, das Deckengewölbe, die Lunette sind nicht frei gewählte Begrenzungen der Composition, sondern durch die Nothwendigkeit gebotene. Der Bildhauer modificirt seinen Stil, um seine Gebilde mit dem Charakter der Architectur in Einklang zu bringen, der Maler weiß selbst da, wo ihm die Flächen großer Wände eine Selbständigkeit geben, die ihn weit über die eigentliche Ornamentik hinaushebt, durch Composition und Farbenton die Beziehung auf das Ganze hervortreten zu lassen. Unzweifelhaft ist die Architectur mit ihren strengen Gesetzen und festen Formen maaßgebend; allein wer könnte den Gedanken fassen, daß Phidias in den Sculpturen des Parthenon, Rafael in den Loggien des Vatican dem Architecten unterthan, die Freiheit und Selbständigkeit künstlerischer Erfindung und Darstellung aufgegeben habe? Das Verhältniß der Poesie und Musik in der Oper ist kein anderes. Um durch das richtige Maaß die rechte Wirkung zu erzielen, verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben" im Stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen, daß er ihn seinerseits zur Production anrege; der Poet solle „gescheidt", fähig und gebildet genug sein, um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug, um auch unter diesem Einfluß poetisch thätig zu sein. Mozart hat ganz Recht, daß ein Zusammenwirken dieser Art die sicherste Bürgschaft für eine wahrhaft befriedigende Oper ist; leider hat er auch darin Recht, daß ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix" sei. Bis auf einen gewissen Grad ist es zwar in den meisten Fällen durch die Nothwendigkeit herbeigeführt, es reducirt sich aber in der Regel auf ein unwilliges Zugeständniß von der einen oder anderen Seite[40]. Endlich vindicirt er in

40 Dasselbe Bedürfniß hat in neuerer Zeit Componisten zu dem Versuch ver-

der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf die Thatsache, daß gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse, — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch, daß sie unmittelbar die Sinne ergreift, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; wie ja auch die poetische Erklärung eines Werkes der bildenden Kunst gegen die unmittelbare Wirkung, welche dieses auf die Sinne macht, sehr zurücksteht. Die Musik aber wirkt durch den Sinn des Gehörs in einer noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf Empfindung und Phantasie mit einer erregenden Kraft ein, welche die der Poesie momentan überflügelt. Allerdings wendet die Musik sich nicht unmittelbar an den Verstand, wie die Sprache. Auch die Gattung der Musik, welche, wie man sagt, vorzugsweise den Verstand beschäftigt, z. B. die streng contrapunktische, thut dies nicht in der Weise, daß sie den Hörer veranlaßt, eine in bestimmte Vorstellungen gefaßte Bedeutung der Composition zu ermitteln, sondern sie erregt vielmehr in ihm das Bedürfniß, die künstlerische Form als solche, und die Gesetze, auf denen diese beruht, klar aufzufassen[41]. Die Fähigkeit, eine scharf begrenzte Vorstellung hervorzurufen, welche mit dem durch die Musik erregten Gefühl eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung giebt, welche der musikalische Ausdruck für sich nicht besitzt, muß die musikalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnen. Dieses Moment, das in dem zu Grunde gelegten Wort enthalten ist, kann natürlich die Oper nicht entbehren, wiewohl nicht außer Augen zu setzen ist, daß schon äußere Darstellung und Mimik der musikalischen Charakteristik sehr zu Hülfe kommen, so daß ja wohl auch die Zuhörer einer Oper mit Interesse und Befriedigung folgen, deren Sprache sie nicht verstehen. Auch dies beweist, daß Handlung und Situation wesentlicher sind als die poetische Darstellung des Einzelnen, wie wichtig und bedeutsam sie auch ist. Denn das ent-

anlaßt sich ihre Operntexte selbst zu machen. Aber es liegt in der Natur des Menschen und der Kunst, daß auf diesem Wege das höchste Ziel nicht erreicht werden kann. Metastasio's Aeußerungen in diesem Sinne führt Burney an (Reise II S. 222). Auch E. T. A. Hoffmann hat sich nie zu seinen Opern den Text selbst gedichtet und läßt in den Serapionsbrüdern (ges. Schr. I S. 98 ff.) den Componisten Theodor sich darüber aussprechen, weshalb es unmöglich sei, „daß irgend einer allein ein Werk schaffe gleich vortrefflich in Wort und Ton". Vgl. O. Jahn ges. Aufs. üb. Musik S. 70 ff.

41 Vgl. Hanslik Vom Musikal.-Schönen S. 78 f.

gegengesetzte Paradoxon, daß ein Text, um musikalisch zu sein, nicht poetisch sein, sondern nur gewisse äußere Formen des poetischen Vortrags haben dürfe, ist falsch. Alle wesentlichen Bedingungen des poetischen Vortrags sind auch die des musikalischen und ein principieller Widerstreit derselben ist undenkbar. Aber die Mittel des Vortrags, über welche der Dichter verfügt, sind mannichfach und verschiedenartig, und nicht alle sind an jedem Ort wohl angebracht; wenn der Dichter seiner Kunst Herr und sich dessen klar bewußt ist, was er erreichen will, so wird er auch die rechten Mittel anzuwenden wissen, um der musikalischen Darstellung gerecht zu werden [42].

Bretzner war über die mit seinem Buche vorgenommenen Veränderungen sehr ungehalten und ließ folgende „Nachricht" in die Berliner Litt. u. Theater-Zeitung (1783 II S. 398 ff.) einrücken:

Es hat einem Ungenannten in Wien beliebt, meine Oper: Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail fürs K. K. Nationaltheater umzuarbeiten und das Stück unter dieser veränderten Gestalt drucken zu lassen. Da die Veränderungen im Dialog nicht beträchtlich sind, so übergehe ich solches gänzlich: allein der Umarbeiter hat zugleich eine Menge Gesänge eingeschoben, in welchen gar herzbrechende und erbauliche Verslein vorkommen. Ich möchte den Verbesserer nicht gern um den Ruhm seiner Arbeit bringen, daher sehe ich mich genöthigt, die von ihm eingeschobenen Gesänge nach der Wiener Ausgabe und Mozarts Komposizion zu specificiren.

Nachdem dies geschehen und „eine Probe von des Verbesserers Arbeit aus dem Quartett" mitgetheilt worden ist, ruft Bretzner zum Schluß aus: „Das heiß ich verbessern!" Der Text war trotz alledem verbessert und nun erst ein zwar nicht ausgezeichneter, aber doch im Wesentlichen befriedigender und brauchbarer Operntext geworden, den in der Literatur der deutschen komischen Oper noch jetzt nicht so gar viele übertreffen werden. Die Handlung ist freilich nicht lebhaft spannend, aber sie läßt eine Reihe musikalischer Situationen sich in einem natürlichen Verlauf entwickeln. Es war, wie wir sahen, wesentlich Mozarts Verdienst, die Bedeutung derselben für die musikalische Darstellung erkannt und durch seinen Einfluß auf den Dichter die Anwendung jener großen und bedeutenden musikalischen Formen möglich gemacht zu haben, welche die Entführung von allen früheren Operetten und Singspielen charakteristisch unterscheidet.

---

42 Lessing, der in der Fortsetzung seines Laokoon auch das Verhältniß der Musik zur Poesie in Betracht ziehen wollte, hat hierüber treffende Bemerkungen gemacht (Werke XI S. 153 f.).

Diese Leistung beschränkte sich nicht etwa auf das äußerliche Herübernehmen bestimmter in der italiänischen Oper fertig ausgebildeter Formen, welche in der deutschen theils aus Noth, theils aus dem beschränkten Princip, daß die eigentliche Arie sich nur für vornehme Standespersonen schicke[43], zurückgedrängt waren. Nicht darauf kam es ihm an, die Arie an die Stelle des Liedes zu setzen, sondern der musikalischen Gestaltung ihr volles Recht zu geben, Norm und Maaß der Ausführung allein in den künstlerischen Bedingungen der dramatischen Situation und der Natur des musikalischen Ausdrucks zu finden[44]. Die Herrschaft über die musikalischen Formen, welche er sich, heimisch in der italiänischen, französischen und deutschen Oper, in der Kirchen- und Instrumentalmusik, vollständig erworben hatte, gab ihm die Freiheit überall das Rechte zu geben, die günstigen Verhältnisse in Wien die Möglichkeit, sie zu nutzen. Und in einem höheren Sinne fühlte er sich frei, da es galt eine deutsche Oper zu componiren. Vermochte er es, sich in den Charakter und die Ausdrucksweise einer fremden Nation hineinzuversetzen, ohne seiner Natur Zwang anzuthun, so war hier gar keine Vermittelung vonnöthen. Er empfand und fühlte deutsch, und den künstlerischen Ausdruck dieses natürlichen Gefühls zu einer deutschen Musik zu machen, bedurfte es für ihn keiner ungewöhnlichen Form, keiner besonderen Charakteristik, sondern nur der vollen Freiheit sich selbst zu geben. Zum erstenmal haben in der Entführung deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden. Man begreift, daß vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung alles zurücktreten mußte, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äußerlichen Bedingungen gemodelt waren.

Nirgend[45] spricht sich diese echt deutsche und echt Mozartsche Weise

43 Hiller wöchentl. Nachr. I S. 256. Lebensbeschreibungen I S. 312. Reichardt üb. d. com. Oper S. 8.

44 Er war sich wohl bewußt, daß die komische Oper ihre eigenen Gesetze zu befolgen habe. „Glauben Sie", schrieb er dem Vater (16. Juni 1781) „ich werde eine Opera comique auch so schreiben wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria seyn soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa seyn und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht".

45 Die Originalpartitur der Entführung (384 K.) in drei Bänden (458 Sei-

entſchiedener aus als in der Partie des Belmont. Man vergegenwärtige ſich nur den Contraſt zwiſchen den Caſtraten der opera seria oder den komiſchen Liebhabern der opera buffa und dieſem Belmont, welcher die Liebe eines Mannes in ihrer ganzen Kraft und Innigkeit ausſpricht. Seine Liebe iſt keine wild gährende oder raſch auflodernde Leidenſchaft, ſie iſt eine in der Tiefe des Herzens wurzelnde, durch Leiden geläuterte und mit der Treue eines ſittlichen Charakters feſtgehaltene Empfindung. Männliche Haltung giebt auch der lebhaften Erregung den Grundton; die wohlthuende Wärme eines in ſich befeſtigten Gemüthes durchdringt jede Gefühlsäußerung. Es iſt eine leichtere Aufgabe, die Aufregung der Leidenſchaft in einzelnen Zügen zu fixiren und charakteriſtiſch darzuſtellen, als Gemüth und Charakter in ihrer Totalität in jeder einzelnen Aeußerung klar hervortreten zu laſſen [46], und die das muſikaliſche Drama weſentlich bewegende Kraft, die Liebe, von dieſer Seite auffaſſen hieß der muſikaliſchen Darſtellung ein neues Gebiet erſchließen, gleich bedeutend für die nationale Empfindung und die künſtleriſche Geſtaltung. Es war nicht Zufall, daß Mozart die Tenorſtimme, nachdem ſie in der italiäniſchen Oper ihrem eigentlichen Gebiet ſo gut wie ganz entzogen war, zum Organ der Liebe und Zärtlichkeit, wie der Mann ſie empfindet, machte. Er ließ ſich durch ſein natürliches Gefühl wie den ſicheren Blick für die wahre Bedeutung der künſtleriſchen Mittel leiten. So iſt denn auch Belmont für die deutſche Oper ein typiſches Vorbild geworden.

Daß Adamberger, der ſich durch eine ſchöne echte Tenorſtimme und vortreffliche Schule auszeichnete, dieſer Aufgabe gewachſen war, bezeugen die Zeitgenoſſen [47]. Auch die übrigen Arien, welche Mozart für ihn componirte, dienen Adamberger als einen Sänger von edlem gefühlvollen Vortrag zu charakteriſiren [48].

---

ten) ſchenkte Mozart, wie ich von Al. Fuchs erfuhr, ſeiner Schwägerin, Mad. Hofer, nachdem ſie ihm eines Abends ganz beſonders zu Dank geſungen hatte; jetzt beſitzt ſie Paul Mendelsſohn-Bartholdy in Berlin. Von den Beiblättern iſt aber nur ein Theil in André's Sammlung erhalten. Dem Vater ſchreibt er (20. Juli 1782): „Sie werden viel Ausgeſtrichenes darin finden, das iſt, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freien Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte ich erſt hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen". In der That ſind dieſe umfangreicher und bedeutender als in den meiſten Mozartſchen Partituren.

46 Bekanntlich bezeichnen die Alten dieſen Gegenſatz durch Pathos und Ethos.

47 Nach Meyer (L. Schröder I S. 368) fielen nur in der Höhe einige Naſentöne auf.

48 Dies ſind die ſchöne Arie Per pietà non ricercate (420 K. Part. 8): ferner

Stimmung und Charakter Belmonts ist in seiner ersten kleinen Cavatine (1) schon mit festen Strichen gezeichnet. Die unruhige Spannung wird durch den Ausdruck inniger Neigung, weniger gemäßigt als eigenthümlich charakterisirt. Aber dieses kleine Musikstück, das nur eine Meisterhand so leicht und sicher hinwerfen konnte, erhält seine wahre Bedeutung erst durch den Zusammenhang, in den es mit der Ouverture gesetzt ist. Von dieser weiß Mozart seinem Vater außer daß sie kurz ist nur zu sagen (26. Sept. 1781): „sie wechselt immer mit forte und piano ab, wo beim forte allezeit die türkische Musik einfällt, moduliert so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben". Wie gewöhnlich, wenn er von seinen Compositionen spricht, deutet er nur auf das hin, was die Anwendung der Mittel und die äußere Wirkung anlangt, was in der Musik selbst liegt sucht er nicht durch Worte zu bezeichnen. Der rasche ununterbrochene Wechsel der Modulationen, besonders das unvermittelte Nebeneinandertreten von Dur und Moll, die scharfen Gegensätze von forte und piano, die durch das starke Reizmittel der Schlaginstrumente noch gehoben werden, bringen allerdings eine lebhafte und nicht nachlassende Spannung hervor. Allein damit ist es nicht genug: der Charakter dieser Ouverture ist so eigenthümlich phantastisch, daß nach wenigen Tacten der Zuhörer sich in einer mährchenhaften Stimmung befindet. Die verschiedensten Empfindungen, heitere und schmerzliche, werden in unermüdlichem Wechsel leicht angeschlagen, ohne je festgehalten zu werden, der Ton des Ganzen ist so heiter und frisch, daß der Hörer sich willenlos dem bunten Spiel überläßt; durch die fremdartige Klangfarbe wird die Vorstellung von einer ungewohnten Welt, in der wir uns befinden, noch lebhafter erregt. Da unterbricht ein langsamer Satz, welcher sehnsüchtiges Verlangen in der zartesten

---

die 1785 für das Oratorium Davidde penitente geschriebene Arie (469 K., 6) A te fra tanti affanni und eine große Arie aus dem Jahr 1783 (431 K. Part. 3), welche zu den schönsten gehört. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert, und spricht in einem bewegten Recitativ: Misero! o sogno! seine Ueberraschung und seinen Zorn aus. Im Andante Aura che intorno spiri wenden sich seine Gefühle der Geliebten zu, um derentwillen er leidet: eine einfache herrliche Cantilene, voll warmen und innigen Gefühls; das Allegro, in welchem das Entsetzen über seine Lage sich ausspricht, drückt nicht sowohl wilde Aufgeregtheit als tiefen Schmerz und Entrüstung aus. Das Ganze ist einfach gehalten, ohne Bravur und von einer männlichen Würde durchdrungen, welche Adambergers Gesang vorzugsweise eigen gewesen zu sein scheint. Die musikalische Behandlung ist reich an interessantem Detail; die Blasinstrumente — Flöten, Fagots und Hörner — sind zu einem eigenthümlichen Colorit verwandt.

Weise ausspricht, das rührige Treiben: in ihm erklingt das Gefühl der Menschenbrust. Ehe es noch verhallt ist, sind wir schon wieder in das rege phantastische Weben hineingezogen, das rasch vorüberrauschend in einen sehnsüchtigen Ruf verklingt, an den sich Belmonts Cavatine Hier soll ich dich denn sehen, Constanze! unmittelbar anschließt. Sie ist nun jener Mittelsatz der Ouverture, der aber dort in der Moll- hier in der Durtonart erscheint. Dieser Wechsel und zugleich die verschiedenen Nuancen in der Behandlung für die Singstimme und das Orchester geben dem reizenden kleinen Satz einen so verschiedenen Ausdruck, wie wenn man dieselbe Gegend im Mondschein und im klaren Morgenlicht sieht. So sind wir denn durch die Ouverture in unserer Stimmung frei gemacht um das Kunstwerk als solches auf uns wirken zu lassen, vorbereitet auf das, was den Ausgangspunkt des Ganzen bildet, und das erste Gesangstück setzt der Ouverture die Krone auf, indem es uns mit einem Schlag in das Gefühlsleben versetzt, welches die Handlung beherrscht. Bedeutender noch durch Steigerung und Ausführung ist die zweite Arie Belmonts (4). Die Situation ist hier bestimmter entwickelt: Belmont weiß jetzt, daß Constanze dort ist, daß er sie bald sehen wird, diese Gewißheit preßt alle Empfindungen, welche die Erinnerung an eine schmerzenreiche Vergangenheit, die Aussicht in eine gefahrvolle Zukunft in ihm erregen muß, in das eine Gefühl des Wiedersehens zusammen. Mozart war von dieser Arie so ergriffen, daß er sie, sowie er das Buch erhalten hatte, niederschrieb. „Dies ist die Favoritarie von Allen die sie gehört haben — auch von mir" schrieb er seinem Vater (26. Sept. 1781) „und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. O wie ängstlich, o wie feurig! wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Octaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist". Man würde Mozart Unrecht thun, wenn man diese Tonmalerei für das Wesentliche ansehen wollte; sie tritt nur als ein untergeordnetes, aber natürlich herbeigeführtes und wirksam benutztes Element der ganzen aus dem Innersten heraus musikalisch empfundenen Conception auf. Ruhiger gehalten sind die beiden andern Arien Belmonts, im zweiten Act vor dem Wiedersehen mit Constanze (15)[49] und

49 Diese Arie hat durch Mozart bedeutende Abkürzungen erfahren. Ursprünglich folgte im Adagio, nachdem das Thema zum zweitenmal eingetreten war (S.

zu Anfang des dritten vor der Entführung (17)[50]; männliche Gefaßtheit bei warmer Empfindung giebt ihnen ihr eigenthümliches Gepräge. In der muſikaliſchen Geſtaltung tritt dies in der breiten ausdrucksvollen Cantilene hervor, welche eine klangvolle Tenorſtimme in ihrer beſten Lage ſich im getragenen Geſange entfalten läßt, ohne die Rückſicht auf die Kunſt des Sängers ganz aus den Augen zu ſetzen. Die Melodienbildung weicht hier wie in der ganzen Oper von der in den italiäniſchen Opern Mozarts vorherrſchenden merklich ab und nähert ſich der in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen üblichen. Doch iſt in der Entführung dieſer nationale Charakter der Melodie noch nicht ſo beſtimmt ausgeprägt wie in der Zauberflöte, ſo wie auch in der ganzen Anlage der Arien noch die italiäniſche Form kenntlicher geblieben iſt.

Conſtanze iſt, was die muſikaliſche Charakteriſtik anlangt, bei weitem nicht ſo gut bedacht worden als Belmont. „Die Aria von der Conſtanze“ (6) ſchreibt Mozart ſeinem Vater (26. Sept. 1781) „habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Loos und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen habe ich, ſoviel es eine welſche Bravuraria zuläßt, auszudrücken geſucht“[51]. Wir werden gern bezeugen, daß ihm dies gelungen ſei, und daß die Arie abgeſehen von den eingelegten Bravurpaſſagen nicht allein muſikaliſch ſchön, ſondern auch der Stimmung angemeſſen iſt, wenn ſie gleich der individuellen Charakteriſtik entbehrt. Aber in der großen Bravurarie des zweiten Acts (11) iſt der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri alles geopfert und Gluck hätte, als er die Oper hörte, hier mit Recht Muſik riechen können[52]. Sie iſt, wie wir ſahen, eigentlich gegen die Handlung eingeſchoben, und das mochte zu der weiteren Conſequenz verleiten ſie nun auch ganz als ein Einlageſtück zu behandeln. Es iſt der Ausdehnung und der Schwie-

216, Takt 7) ein neuer Mittelſatz, der nach Es dur überleitete und im ſiebzehnten Takt in D moll ſchloß, worauf das erſte Thema wiederkehrte. Auch das Allegro iſt abgekürzt worden.

50 Auch dieſe Arie iſt von Mozart mehrfach verändert.

51 Man kann faſt daſſelbe ſagen von der Arie Tra le oscure ombre funeste, welche Mozart 1785 für Mlle. Cavalieri zu dem Oratorium Davidde penitente (469 K., 8) componirte; im erſten Satz tritt der Ausdruck eines ernſt bewegten Gefühls durchaus in den Vordergrund, im zweiten aber die Bravur.

52 Salieri erzählte, daß Gluck bei einer Stelle in ſeinen Danaiden anſtieß, ohne ſelbſt den Grund ſeines Mißfallens auffinden zu können; nach mehrmaligem Wiederholen derſelben rief er dann plötzlich aus: „Nun hab ich es! die Stelle riecht nach Muſik!“ (Moſel Salieri S. 79).

rigkeit der Aufgaben nach eine der größten Bravurarien, von vier obligaten Instrumenten — Flöte, Oboe, Violine und Violoncell — begleitet[53]. Als Concertstück betrachtet ist sie durch die kunstvolle Anlage und Durchführung eines Plans, der die fünf obligaten Stimmen als integrirende Theile des Ganzen auf eine der Klangwirkung und dem musikalischen Interesse entsprechende Weise zu beschäftigen gestattet, bedeutend und wird, obgleich der Schimmer des eigentlich Virtuosenhaften abgeblaßt ist, noch heute gesungen. Aber sie gehört nicht in die Entführung. Neben der Virtuosität tritt ein gewisser Heroismus in so starken Zügen hervor, daß die Arie auch dadurch aus dem Ton der Entführung fällt, und namentlich dem Charakter der Constanze nicht entspricht. Die Constanze, wie sie Mozart sich eigentlich gedacht hat, finden wir in der zweiten Arie (10), welche die schwärmerische Sehnsucht des um ihren Geliebten trauernden Mädchens innig und wahr ausdrückt. Wie dem Manne die feste Haltung und Zuversicht, so ist dem Mädchen das träumerische, resignirende Versinken in die Erinnerung an ein entschwundenes Glück naturgemäß, und diesem mädchenhaften Gefühl hat Mozart den schönsten Ausdruck zu geben gewußt. Dieser weibliche Grundton giebt der Arie eine gewisse Verwandtschaft mit denen der Ilia im Idomeneo (S. 589 f.), doch ist dieselbe der Situation gemäß ungleich dunkler gefärbt und greift tiefer in das Gemüth ein. Wie immer zeigt sich auch hier im Vergleich mit anderen Arien, daß da, wo aus dem innersten Kern einer individuellen Situation heraus geschaffen wird, die einzelnen Elemente der musikalischen Gestaltung bedeutender, die formale Durchbildung freier und lebendiger wird[54]. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist hier auch das Colorit der Instrumentation, namentlich durch die Blasinstrumente, welche einen zarten Schimmer über das Ganze verbreiten. Etwas Ungewöhnliches sind die Bassethörner, welche Mo-

53 Ursprünglich war die Bravurpartie S. 153 von Takt 5 an noch um 11 andere verlängert, in denen die Singstimme mit den Instrumenten concertirt; auch der Schluß war noch weiter ausgedehnt, indem nach S. 175 Takt 7 noch 15 Takte eingeschoben waren. Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 145) Mozart habe in späteren Jahren eine strenge Recension der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, besonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beiden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden". Von dieser epikritischen Arbeit Mozarts ist sonst nichts bekannt.

54 Es ist schon bemerkt worden, daß Mozart für diese Arie ein Motiv aus der Zaide in eigenthümlicher Weise benutzte; s. S. 559 f.

zart bei dieſer Arie ſtatt der Clarinetten angewendet hat. Die Behandlung des Orcheſters in der erſten Arie (9) erinnert am meiſten an die Weiſe des Idomeneo. Auch in der Partie des Belmont iſt die Inſtrumentation bedeutſam modificirt. Die zweite Arie (4) iſt ſehr fein und zart inſtrumentirt, die Blasinſtrumente treten, obwohl keineswegs concertirend, Solo auf; in den anderen iſt ein ſehr markiger, kräftiger Ton, der namentlich in der letzten (16) auch glänzend wird.

Das Duett (20), in welchem beide zuſammentreten, hat einen von den gewöhnlichen Liebesduetten abweichenden Charakter durch die eigenthümliche Situation erhalten. Im Angeſicht des Todes fühlt jeder nur den Schmerz, den andern ins Verderben geführt zu haben, und indem ſie ſich gegenſeitig zu tröſten ſuchen, erhebt die Gewißheit ihrer Liebe, welche der Tod beſiegeln aber nicht enden wird, ſie zu der Höhe einer ſchwärmeriſchen Begeiſterung. Dieſe Empfindung iſt in dem erſten ruhiger gehaltenen Satz ganz vortrefflich ausgedrückt, innig und klar und mit einer ſehr wohl verſtandenen Verſchmelzung der ſchmerzlichen Erregung und des liebevollen Troſtes; dagegen hält der zweite bewegtere Satz ſich nicht auf gleicher Höhe. Nicht nur ſind durch einige Paſſagen und den zu ſehr gedehnten Schluß dem augenblicklichen Effect Conceſſionen gemacht, ſondern der Ausdruck ſteigert ſich im Ganzen nicht zu dem Schwung einer begeiſterten Verklärung, auf den die Situation hinweiſt[55].

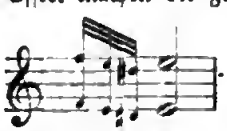
Dieſen beiden edlen Geſtalten ſteht im ſchärfſten Contraſt Osmin gegenüber, der ganz Mozarts Schöpfung iſt und ſicherlich eine der originellſten Geſtalten, welche die dramatiſche Muſik hervorgebracht hat. Gleich die Art wie er eingeführt wird, iſt meiſterlich. Nachdem Belmont ſeine die edelſte Liebe und Treue athmende Cavatine geſungen hat, kommt Osmin aus dem Hauſe um Feigen zu pflücken; er ſingt ſich behaglich ein Lied dazu, es iſt auch ein Liebeslied, aber die ängſtlichſte Eiferſucht hat es eingegeben. Der heiteren Klarheit in Belmonts Cavatine gegenüber giebt die Molltonart dem Lied einen düſter wilden Ausdruck, wie ihn manche Volkslieder haben, denen überhaupt dies Lied glücklich nachgebildet iſt. Die Bewegung iſt ungeachtet des markirten Rhythmus ſchwerfällig, es hat etwas Coloſſales, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tieferen Octave wiederholt, um dann um ſo nachdrücklicher in das wilde Trallalera!

55 Tieck dramaturg. Blätter II S. 315: „Das Duett iſt ſo, daß es auch wohl kälteren Menſchen Thränen entlocken kann". Sogar vor Berlioz (à travers chants p. 243) hat es Gnade gefunden.

auszubrechen. Der ungeschlachte Gesell läßt es sich so wohl in seinem Recken und Dehnen sein, daß man nicht einen Augenblick im Zweifel ist, wie unliebenswürdig er sich zeigen wird, wenn ihm Jemand in die Quere kommt[56]. Das zeigt sich denn auch sofort. Da er auf Belmonts wiederholte Anfragen mit angenommener Gleichgültigkeit nicht antwortet, so unterbricht ihn dieser — gleichsam unwillkürlich mit derselben Melodie des Liedes, das ihn so ärgert —, und nun löst die unverschämteste Grobheit Osmin gehörig die Zunge. Es ist ebenso unterhaltend als belehrend zu sehen, wie in diesem Duett mit den einfachsten und geläufigsten Mitteln der musikalischen Darstellung eine fortdauernde Steigerung und die lebendigste Charakteristik zu Stande gebracht ist. Als er im besten Zug ist, kommt ihm noch Pedrillo in den Wurf und diesem giebt er den aufs höchste gesteigerten Ausbruch seiner Brutalität zu hören, in jener Arie, welche Mozart angegeben hatte (3). Hier wirft Osmin sich in die Brust und sucht ihm mit allem Nachdruck seine Würde und seine Klugheit eindringlich zu machen. Gravität, durch den Rhythmus, die gewichtigen Intervalle, die dissonirenden Vorhalte in der Begleitung ausgedrückt, wechselt mit der ungeduldigsten Hast, wenn er sich erzürnt. Ganz individuell Osminisch aber ist das Behagen, mit dem er sich in dem Gedanken: Ich hab' auch Verstand! förmlich wiegt. Dabei redet er sich selbst immer mehr in Wuth, die Drohungen, die er in einem Athemzug ausstößt, fallen dem armen Pedrillo wie Keulenschläge auf das Haupt. Die drastische Wirkung liegt in der Betonung, welche diese rasch herausgestoßenen Worte dadurch bekommen, daß auf das vom Orchester stark angeschlagene erste Viertel jedes Taktes die Singstimme das zweite anfangs durch den Quinten-, dann gesteigert im Octavensprung hervorhebt. Endlich schließt er triumphirend, man denkt, er ist fertig. Aber er hat nur einen Augenblick Luft geschöpft, um einen neuen Anlauf zu einer wahren Hetzjagd zu nehmen, in der er seinem Gegner das Garaus macht. Mozart schreibt über den Schluß dieser Arie seinem Vater (26. Sept. 1781): „Das Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Aria sey schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaaße und anderm Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik

56 Vgl. Lobe A. M. Z. XLVIII S. 537 ff.

nicht mehr kennen. Weil aber" — fährt er fort und ſpricht in einfachen Worten aus, worin der eigentliche Zauber ſeiner und aller wahren Kunſt liegt — „weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſeyn müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabey vergnügen, folglich allezeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F [dem Tone der Arie], ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten D-minore, ſondern den weiteren A-minore dazu gewählt". In der That iſt die Wirkung der Molltonart hier, wie ſchon an anderen Stellen, wo ſie nur vorübergehend berührt wird, außerordentlich. Sie giebt dem Ganzen den Charakter eines wilden Fanatismus, in dem ſich Wolluſt und Grauſamkeit berühren, der durch den ſcharf markirten, aber eintönigen Rhythmus noch ſtärker hervortritt. Und wie wird dies Alles noch durch die Inſtrumentation gehoben! „Der Zorn des Osmin" ſchreibt Mozart „wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabey angebracht iſt". Ihre Wirkung wird dadurch erhöht, daß bis dahin die Inſtrumentation ſoweit ſie Osmin charakteriſirt, ſehr einfach iſt. Die Oboen (mit Fagotts und Hörnern) herrſchen vor, nur in dem Lied läßt ſehr bezeichnend beim letzten Verſe: Sonderlich beim Mondenſcheine eine ſchmeichleriſche Flöte ſich vernehmen. Charakteriſtiſche Züge fehlen trotz der ſparſamen Mittel doch nicht z. B. der neckiſche Eintritt der Oboe bei den Worten Ich hab auch Verſtand. Hier thut die türkiſche Muſik nun ganz andere Dienſte als bloß Local und Coſtum zu charakteriſiren. Das Schrillen der Pickelflöte, die Schläge von Trommel und Becken, das Klingeln des Triangels erhöhen den Ausdruck des Fanatismus nicht allein, ſie geben ihm ein ganz anderes Colorit[57]; das Betäubende dieſer Inſtrumente, die Athemloſigkeit der Bewegung, die Monotonie des Rhythmus machen den Eindruck, daß man ſchwindlig werden müßte, wenn das noch eine Weile ſo fortginge. Allein Mozart macht uns nicht ſchwindlig, ſeine Charakteriſtik gebraucht die ſtärkſten Mittel, aber nicht bis zu dem Grade, daß ſie peinlich werden, und mit ſoviel Humor und Heiterkeit, daß die Totalwirkung eine entſchieden komiſche iſt.

57 Einen eigenen Effect machen die gehaltenen Töne der Oboen und Fagotts mit den Vorſchlägen  . Ganz ähnlich hat ſie Mozart im Figaro im Hochzeitsmarſch angebracht, dem er ebenfalls ein fremdartiges Colorit geben wollte.

Wir lernen den ungeschlachten Burschen noch in verschiedenen Situationen kennen: in allen bleibt er sich gleich. Die zweite große Arie (19) ist gewissermaßen das Gegenstück zu dieser. Er triumphirt, er ist außer sich vor Freude, daß es endlich zum Halszuschnüren kommt, aber es bleibt derselbe wilde Grimm, und bei allem Jubeln und Springen ist es ihm doch die Hauptsache daß er nun Ruhe hat, daß er sich behaglich strecken und dehnen kann, was denn auch auf dem lang ausgehaltenen A und D, zu dem er die Scala gemächlich hinabsteigt, nach Herzenslust geschieht. Vor allem charakteristisch aber ist hier der Mittelsatz: Schleicht nur säuberlich und leise ihr verdammten Haremsmäuse! Es ist, als sähe man eine wilde Bestie, wie sie bald gähnend sich reckt bald aufspringt: grimmiges Behagen und wollüstige Faulheit sind durch die Folge von Octavensprüngen mit den dissonirenden Vorhalten in der Begleitung wunderbar charakterisirt, sowie die Triolenpassage, welche vom Orchester im Unisono unterstützt wird, als gäbe es für so etwas keine Harmonie, eine unsägliche Brutalität der Freude ausdrückt, die nur noch durch den schrillen Jubel am Schluß überboten wird[58]. Als wahrer Poltron zeigt er sich aber im Duett mit Blondchen (9), die ihn durch ihre schnippische Impertinenz vollständig unterm Pantoffel hat; er sucht sich zwar in die Brust zu werfen, indem er in die tiefste Tiefe seines Basses hinabsteigt, allein sie schlägt durch Persiflage den plumpen Gesellen ganz aus dem Felde. Das Klagelied, welches er darauf anstimmt: Ihr Engländer, seid ihr nicht Thoren, ihr laßt euren Weibern den Willen! ist das Gegenstück zu seinem Liebeslied und klärt völlig über dasselbe auf. Hier ist nichts von der Wildheit, welche dort in Lüsternheit und Eifersucht zum Vorschein kam, sondern nur klägliches Jammern einer Sclavenseele, die sich vor dem resoluten Frauenzimmer ebenso fürchtet, wie vor seinem Herrn und Gebieter. Auf die artigste Weise und mit den einfachsten musikalischen Mitteln ist im letzten Satze charakterisirt, wie Osmin auch den Schein der Ueberlegenheit aufgiebt und auf allen Punkten sich zurückzieht. Von einer anderen Seite wird er uns wieder in dem Duett (14) vorgeführt, in welchem Pedrillo ihn zum Trinken verleitet[59]. Seine Bedenken sind bald überwunden, und nun thut er es

58 Mozart hat hier nur die Pickelflöte, welche für das zapfenstreichartige Hauptmotiv charakteristisch angewendet ist und namentlich dem Schluß einen grellen und wilden Ausdruck giebt. Sehr eigenthümlich sind die Clarinetten gebraucht, besonders wo sie von den anderen Blasinstrumenten abgesondert in gehaltenen Tönen die Baßstimme unterstützen.

59 Die Aeußerung Mozarts in seinem Brief an den Vater (26. Sept. 1781):

dem Pedrillo zuvor. Daß die Persönlichkeit des Sängers Veranlassung bot auch hier Osmin musikalisch als Hauptperson hervortreten zu lassen kam nur der Situation zu Hülfe; man braucht nur zu hören, mit welch triumphirendem Uebermuth er nach Pedrillo das Hauptmotiv vorträgt, um gewiß zu sein, wo die Wirkung des Weins am lebhaftesten empfunden wird[60], und auch wo die rasch geschlossene entente cordiale sich im Unisono ausspricht, behält Osmin noch mit der tiefen Octave die Oberhand. Aber auch hier hält Mozart Maaß, weiter als bis zu einem heiteren Scherz läßt er es musikalisch nicht kommen, die Trunkenheit und das Einschlafen Osmins zog er nicht in den Bereich seiner Darstellung. Am wenigsten scharf charakterisirt ist Osmin in dem Terzett (7), von welchem Mozart seinem Vater folgenden Bericht giebt (26. Sept. 1781):

Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Act. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit seiner Constanze im Garten zusammenzukommen. Der Bassa hat ihn in seine Dienste genommen, Osmin als Aufseher, und der davon nichts weiß, ist als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will sie nicht in den Garten lassen. Das Erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja Alles, was zu einem Schlusse von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.

Man sieht, es war ihm diesmal mehr um den lebendigen Ausdruck der Situation als um detaillirte Charakteristik zu thun, auch sind alle drei Personen in ihrem Schelten und Drängen einander wesentlich gleich, selbst Belmont wird von der allgemeinen Hast ergriffen. Daher

„das Sauduett, welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht", läßt schließen, daß er hier eine frühere Composition verwendet habe, von der mir übrigens nichts bekannt geworden ist. Die türkische Musik im Verein mit Trompeten (ohne Pauken) ist auch hier wieder aufs Trefflichste angewandt um die aufgeregte Weinlaune Osmins zu charakterisiren.

60 Dies Thema ist offenbar ursprünglich so erfunden, wie Osmin es singt; die mit einer klangvollen Stimme verbundene Kehlfertigkeit Fischers brachte es dem weniger beweglichen Tenor gegenüber, der den nüchternen Pedrillo sehr gut charakterisirt, zur doppelten Geltung. Vortrefflich ist gleich Anfangs die Wirkung der durch Pickel- und gewöhnliche Flöte verstärkten Geigen, welche die von einer einfachen aber bewegten Begleitung getragene Melodie ganz leise hervorheben. Es liegt etwas ganz eigenthümlich sinnlich Verführerisches in diesem melodischen Rieseln und Rauschen, das sich in ganz ähnlicher Weise im Liede des Mohren in der Zauberflöte wiederfindet.

ist die „ziemlich gute“ dreistimmige Schreibart, welche durch die selbständige meist imitatorische Stimmführung eine fortdauernde, lebhafte Regsamkeit hervorruft, durch die dramatische Situation indicirt, wenn sie gleich durch die strengere Form die individuelle Charakteristik beschränkt.

Ergötzlich tritt Osmin zuletzt noch im Schlußgesang hervor. Während Alle anderen in der damals beliebten Form des Rundgesanges ihren Dank aussprechen, versucht er es vergebens sich in demselben Gleis zu halten, der Rundgesang bleibt ihm in der Kehle stecken, und unwillkürlich macht sich sein Ingrimm Luft: die Parforcejagd vom ersten Act mit der obligaten Janitscharenmusik rauscht noch einmal an unseren Ohren vorüber.

Wenn man in der Partie des Osmin auch einzelne der ausgeprägten Form des italiänischen Baßbuffo entnommene Elemente gewahrt, so hat Mozart dieselben doch in durchaus eigenthümlicher Weise ausgebildet und mit seiner eigenen Schöpfung innig verwebt. Was aber die Partie des Osmin auszeichnet, die durchgeführte Charakteristik einer bestimmten Individualität aus dem Grunde ihres Wesens heraus, das hebt sie weit über die gewöhnlichen Buffopartien hinaus, welche einzelne komische Züge einer übrigens charakterlosen Person aufheften und macht sie zu einem glänzenden Zeugniß für Mozarts eminente Begabung dramatischer Gestaltung.

Zu dieser Rolle muß man sich auch einen Darsteller wie Fischer vergegenwärtigen, zu dessen Charakteristik Reichardt sagt (musik. Monatsschr. 1792 S. 67): „Er ist ein vortrefflicher Baßsänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors (ihr Umfang war), dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme giebt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßsänger gehabt hat, und in seiner Action weiß er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen“.

Solche Mittel machten auch ganz besondere Effecte möglich. Dahin gehört die eigenthümliche Steigerung, welche Mozart dadurch hervorbringt, daß er eine Stelle in der tieferen Octave wiederholen läßt, wie

im Liede und in beiden Arien Osmins bei den Worten: Ich hab auch Verstand (3) und Denn nun hab ich vor euch Ruh! (19). Ebenso läßt Mozart in der schönen, ebenfalls für Fischer (1787) componirten Arie Non sò d'onde viene (512 K.), welche bereits besprochen wurde (S. 429), eine ausdrucksvolle getragene Stelle auch eine Octave tiefer wiederholen, was dort von großartig schöner Wirkung ist.

Um sich aber von der Bedeutung Fischers eine ausreichende Vorstellung zu machen, muß man mit dieser durchaus komischen Partie des Osmin die beiden ernsten Arien zusammenstellen, welche Mozart für ihn componirte. Die eine soeben erwähnte Non sò d'onde viene, breit angelegt und im großartigen Stil, zeigt den ganzen Umfang und Reichthum von Fischers Gesangmitteln im günstigsten Lichte. Die andere Aspri rimorsi atroci (Metastasio Temistocle A. III sc. 8), im Jahr 1783 componirt (432 K.), ist durch den starken Ausdruck einer düstern, heftig bewegten Stimmung merkwürdig, in welche auch kein heller Lichtstrahl fällt. Auf ein ausdrucksvolles Recitativ folgt ein einziger Satz (Allegro, F moll) in einer unaufhaltsamen Bewegung, welcher die fast ununterbrochnen Triolen der Saiteninstrumente den Charakter einer zitternden Unruhe geben. Die Singstimme tritt durch scharfen Rhythmus und häufige dissonirende Intervalle sehr bedeutsam hervor, wiewohl sie meist declamatorisch gehalten ist und eine eigentliche Cantilene gar nicht zum Vorschein kommt; die Blasinstrumente heben die starken Accente, namentlich der harmonischen Behandlung, wirksam hervor. So rauscht der ganze Satz wie ein düsteres Nachtstück rasch vorüber und verklingt zuletzt in einem dumpfen Grollen. Durch den ungebrochnen Ausdruck einer finsteren Leidenschaft steht diese Arie unter den Mozartschen sehr eigenthümlich da, und es wäre fast unbegreiflich, daß sie für ein Concert bestimmt wurde, wenn nicht Fischer der Sänger gewesen wäre, der er war — ausgezeichnet in jeder Gattung des Vortrags.

Bei weitem nicht so bedeutend wie die Hauptpersonen charakterisirt sind Blondchen und Pedrillo, die auch an der Handlung nur in zweiter Reihe betheiligt sind. Blondchen, in dem Duett mit Osmin zu ihrem Vortheil bedacht, hat außerdem noch zwei Arien, von denen die erste (8) noch etwas an das absichtliche Zurückschieben der seconda donna erinnert und sich in keiner Weise auszeichnet. Bemerkenswerth ist eine Coloratur bis zum , die als ein Zeugniß für Mlle.

Teyber gelten kann[61]. Sehr viel eigenthümlicher und frischer ist die zweite Arie (12), in welcher eine herzliche Freude in so lebhafter und, ohne daß die Sphäre einer gutmüthigen Soubrette überschritten würde, so liebenswürdiger Weise ausgedrückt ist, daß man bei munterem natürlichem Vortrag unwillkürlich in die gute Stimmung hineingezogen wird. Unverkennbar kommt hier ein deutsches Element zur Geltung — wie man denn auch an die Zauberflöte erinnert wird —, und wir finden hier die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen[62].

Die Arie des Pedrillo (15) hat Mozart, vielleicht durch den Anfang Frisch zum Kampfe! verleitet, etwas zu soldatenhaft gehalten, und wenn auch hie und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet wird, so ist das Ganze doch für diese Person zu kräftig und glänzend[63]. Dagegen ist die Romanze, welche er im dritten Aufzug zur Cither singt (18), ein Kleinod der feinsten Charakteristik. Den Pedrillo geht diese zwar nichts an, denn er singt die Romanze nicht aus seiner persönlichen Empfindung, sondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieser originellen Harmonien und Rhythmen, die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Zusammensinken ist so phantastisch, so mährchenhaft, daß wir selbst im Mohrenland zu sein glauben und uns gern überreden lassen, das sei echt maurische Musik. Wir haben es aber blos mit Mozarts Musik zu thun, der aus sich heraus schuf, was der Situation musikalisch entsprach, und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einließ. Ebenso sind auch die beiden Chöre (5. 21) nicht blos durch die türkische Musik als Janitscharenchöre — so bezeichnet Mozart sie in der Partitur[64] — charakterisirt, sondern durch eigenthümliche Rhythmen und Harmonien, welche ihnen ein fremdarti-

61 In der ersten Anlage war die Arie bedeutend länger, indem nach S. 111 Takt 9 der zweite Theil, welcher S. 109 Takt 19 in A dur beginnt, nun in D dur eintrat und wieder ins erste Thema überleitete, worauf es nach 29 eingeschobenen Takten weiter fortging bis zum Schluß.

62 Diese Arie ist nicht allein reicher instrumentirt, sondern auch die Orchesterpartie fein ausgeführt; namentlich ist die Begleitung bei den Worten Ohne Aufschub will ich eilen ungemein lebhaft und zierlich. Auch sie ist von Mozart gekürzt.

63 Arnold (Mozarts Geist S. 375 f.) faßt die Arie so auf, als wolle Pedrillo sich Muth einsprechen und traue seinen eigenen Worten nicht.

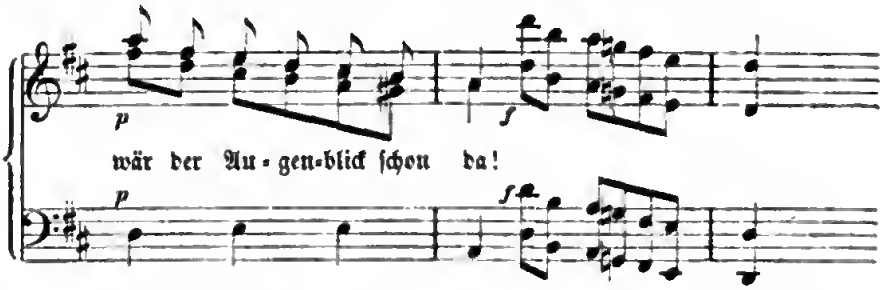
64 Von dem ersten schreibt er dem Vater (26. Sept. 1781): „Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben".

ges und volksthümliches Weſen geben, ohne daß gerade darauf Bedacht genommen wäre, ob es auch wirklich echt türkiſch ſei[65].

Wir haben ſchon zu bemerken Gelegenheit gehabt, wie die Enſembleſätze aus einer bedeutenden Situation hervorgehen und daher auch für die Charakteriſtik der muſikaliſchen Darſtellung weſentlich ſind; ganz beſonders gilt dies von dem Quartett (16), welches den Schluß des zweiten Aufzugs bildet. Belmont und Conſtanze ſehen ſich im Garten des Baſſa zum erſtenmal wieder, auch Pedrillo und Blondchen finden ſich hier; die Zuſammenkunft der Liebenden iſt um ſo bedeutſamer, als ſie zugleich die Vorbereitung für die nahe Flucht derſelben ſein ſoll. Eine ungewöhnlich gehobene, allen gemeinſame Grundſtimmung iſt dadurch gegeben; allein theils führt die eigenthümliche Situation mancherlei Schwankungen des Gefühls herbei, theils ſind auch die auftretenden Individuen ſehr verſchiedener Natur: dieſe Mannigfaltigkeit zu einem künſtleriſchen Ganzen zu vereinen iſt alſo die Aufgabe des Componiſten. Sehr glücklich kommt die ſceniſche Einrichtung hier dem Bedürfniß einer beſtimmten Gliederung entgegen. Die beiden Liebespaare gehen in traulichem Geſpräch im Garten hin und her, ſie können daher getrennt, nach einander oder auch zuſammen gehört werden, wie es die Situation und die muſikaliſche Gruppirung verlangt. Anfangs geſtaltet ſich die Sache einfach. Die Hauptperſonen, Conſtanze und Belmont, ſprechen ihre Empfindungen in einem kurzen, duettartigen Satz von herzlichem Charakter aus, wie ihn Mozart für die Liebenden ausgeprägt hat. Während ſie ſich abwenden, treten Pedrillo und Blondchen vor, in der Verabredung zur Flucht begriffen, dem gemäß iſt in der Muſik der Ton einer leichten, heiteren Unterhaltung angeſchlagen. Aber auch ſie ſind mit ihren Gedanken bei der bevorſtehenden glücklichen Wendung ihres Geſchickes und da Belmont und Conſtanze ſich nähern, ſo vereinigen ſich ganz natürlich Alle in dem Ausdruck dieſes freudigen Gefühls. Kleine Züge charakteriſiren den Meiſter; die Unterredung zwiſchen Pedrillo und Blondchen bewegt ſich in A dur und ſchließt indieſer Tonart mit einer leichten Phraſe, die dem Charakter dieſes Mädchens gemäß die Worte Wär' der Augenblick ſchon da! ausdrückt. Sofort nimmt das Orcheſter dieſelbe Phraſe mit großem Nachdruck auf, — der ebenſo wohl in dem friſchen Ergreifen der Tonart D dur als in dem kräftigen Uniſono

65 Ulibicheff, der hierüber treffende Bemerkungen macht, weiſt auf die Aehnlichkeit mancher Wendungen — namentlich im Wechſel der verwandten Dur- und Molltonarten — mit ruſſiſchen Nationalmelodien hin, die Mozart vielleicht beim Fürſten Gallizin habe kennen lernen (II p. 375 f.).

liegt — als ſollte uns zugerufen werden: er iſt da! und führt ebenſo einfach als ausdrucksvoll mit einem Schlage in das Hauptmotiv zurück, welches nun bedeutſam geſteigert zur vollen Geltung kommt.



Allein jetzt trübt ſich die Stimmung; Belmont kann eine Regung der Eiferſucht nicht beherrſchen, beklommen und verlegen ſucht er Conſtanze, die ihn gar nicht verſteht, ſeine Zweifel auszudrücken; auch Pedrillo äußert ſich gegen Blondchen in ähnlicher Art, die ihn freilich beſſer verſteht. Sehr artig plaudert die Oboe das aus, was die eiferſüchtigen Liebhaber auszuſprechen ſich noch nicht recht getrauen. Darüber kommt Belmont mit Conſtanze zurück. Nun ſprechen ſich beide Männer aus, zugleich, jeder in ſeiner Art, Belmont frei und edel, Pedrillo mit ſchwatzhafter Haſt, Conſtanze bricht in Thränen aus, Blondchen giebt Pedrillo als Antwort eine Ohrfeige; die Frauen beklagen ſich, die Männer geſtehen, daß ſie zu weit gegangen waren. Nachdem dieſe ſich kreuzenden Empfindungen in raſchem Wechſel lebhaft ausgeſprochen ſind, ſammeln ſich die Liebenden aus der Verwirrung, beſinnen ſich auf ihre wahre Empfindung und bereiten ſo die Verſöhnung vor. Der kurze Enſembleſatz, in welchem Mozart dieſe innere Läuterung vollzieht (Andante $^6_8$), iſt einer jener Mozartſchen Sätze, von denen ein Freund zu ſagen pflegt, der liebe Gott hätte ſie nicht anders machen können; die reinſte Schönheit und ein wahrhaft ſeliges Genügen durchdringen dieſe einfachen und anſpruchsloſen Töne in wunderbarer Weiſe. Der Zauber ſolcher Conceptionen iſt in Worten nicht wieder zu geben, und ebenſowenig läßt es ſich vollſtändig nachweiſen, durch welche Mittel dieſe Wirkung erreicht wird, doch iſt es immer von Intereſſe dem Meiſter in die Werkſtätte zu ſehen. Daß hier außer dem Rhythmus und der harmoniſchen Behandlung ganz beſonders auch die Tonart (A dur) wirkt iſt leicht zu ſehen. Theils giebt ſie für die Singſtimme eine Lage, welche die klarſten und klingendſten Töne geltend macht, was durch die tiefe aber ſonore Lage der begleitenden Saiteninſtrumente noch ſehr gehoben wird, theils macht ſie, obgleich die der Haupttonart nächſte, durch das was

vorherging den überraſchenden Eindruck einer neuen und fernliegenden. Denn auf den erſten Satz in D dur folgte einer in G moll, der ſich aber den nach der anderen Seite liegenden Durtonarten zuwendet, und dann entſchieden nach Es dur, B moll, F dur führt; zwar wird darauf D moll berührt, aber nur um durch C moll und B dur wieder in G moll zu ſchließen, worauf ein raſcher Uebergang nach F dur führt. Nach dieſem unruhigen Wechſel entlegener Tonarten iſt der Eintritt von A dur außerordentlich beruhigend, und daß in dem ganzen Satz dieſe Tonart feſtgehalten wird giebt ihm einen beſonderen, wohlthuenden Reiz. Aber die Verſöhnung iſt noch nicht ausgeſprochen; die Männer bitten zwar um Verzeihung, allein die Frauen laſſen ſie erſt noch ihr Unrecht fühlen, und hier iſt es Blondchen, die von Rechtswegen die Ueberlegenheit ihrer geläufigen Zunge geltend macht, während die Männer immer dringender werden, bis endlich der Friede geſchloſſen iſt. Auch dieſer Satz, ein Muſter dramatiſcher Charakteriſtik durch die meiſterhafte ſelbſtändige Stimmführung, wobei es von vortrefflicher Wirkung iſt daß Blondchen fortwährend in Triolen ($^{12}/_{8}$ gegen $^{4}/_{4}$) gegen die ruhig fortgeführten Melodien der Uebrigen anſingt, wirkt durch den Gegenſatz zum vorhergehenden erſt in der rechten Weiſe. Namentlich weiſt das feine Maaßhalten im Ausdruck des Komiſchen, das dem innigen Gefühl der gekränkten Liebe gegenüber wie ein heiterer Sonnenblick über eine ernſte Landſchaft ſtreift, auf jene tiefe gemüthliche Stimmung zurück, ſowie dagegen die heitere Löſung dadurch vorbereitet wird. Nachdem die Verzeihung ausgeſprochen iſt, löſcht die Empfindung der vollen Befriedigung jede Spur vergangener Leiden aus. Nach ſo vielfach wechſelnder Anſpannung war auch muſikaliſch eine völlige Abſpannung Bedürfniß. Der letzte Satz iſt daher mit Recht der Stimmung gemäß feurig und glänzend, aber ſehr einfach gehalten; er geht faſt gar nicht aus der Haupttonart heraus, mehrfache canoniſche, ſehr leichte Eintritte der Singſtimmen, rauſchende Inſtrumentation und ein ungemein wirkſames Creſcendo zum Schluß geben ihm eine unausgeſetzt treibende und belebende Kraft.

Dies war der erſte wahrhaft dramatiſche große Enſembleſatz einer deutſchen Oper, in ihm finden wir das concentrirt, was Mozart in ſeiner *Entführung* für die deutſche Oper durch die That errungen hat: **völlig freie Verwendung aller Mittel des Geſanges und Orcheſters für den muſikaliſchen Ausdruck der Empfindung, ohne Beſchränkung bindender Normen als der im Weſen der Muſik und der dramatiſchen Charakteriſtik begründeten Geſetze.**

Auf die meiſterhafte Behandlung des Orcheſters in der Entführung iſt wiederholt hingedeutet worden, es bedarf kaum der Erinnerung, daß Mozart ſich alle Vortheile zu Nutze machte, welche das vortreffliche Wiener Orcheſter ihm darbot; namentlich ſind die Blasinſtrumente reichlich und glänzend angewandt. Im Verhältniß zum Idomeneo iſt die Inſtrumentation nicht ſowohl ſparſamer, — denn die rechten Mittel ſind immer mit voller Hand verwendet — als durchſichtiger; die Neigung die verſchiedenen Inſtrumente ſelbſtändig zu beſchäftigen, Nebenmotive geltend zu machen u. ſ. w. iſt beſchränkt, das Detail iſt der Bühnenwirkung wegen leichter behandelt.

„Ich getraue mir den Glauben auszuſprechen", ſagt Weber, „daß in der Entführung Mozarts Kunſterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiter ſchuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem beſten Willen nicht wieder ſchreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menſchen ſeine frohen Jünglingsjahre ſind, deren Blüthezeit er nie ſo wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen"[66].

26.

Der Brautſtand.

Man hat oft darauf hingewieſen, daß Mozart die Entführung als Bräutigam geſchrieben habe und manche Aehnlichkeit ſeines eigenen Liebesverhältniſſes mit dem in der Oper dargeſtellten hervorgehoben um daraus die Tiefe und Wahrheit im Ausdruck der Liebe in ſeiner Muſik zu erklären. Gewiß mußte Mozart wahre Liebe warm empfunden haben, um ſie ſo wiederzugeben. Aber vergegenwärtigt man ſich die Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, mit denen Mozart als Bräutigam zu kämpfen hatte, ſo wird man ſich vielmehr wundern, daß er unter ſolchen Umſtänden überhaupt componiren konnte, und die Entführung wird ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu ſchaffen den Künſtler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher das wahre Kunſtwerk geboren wird.

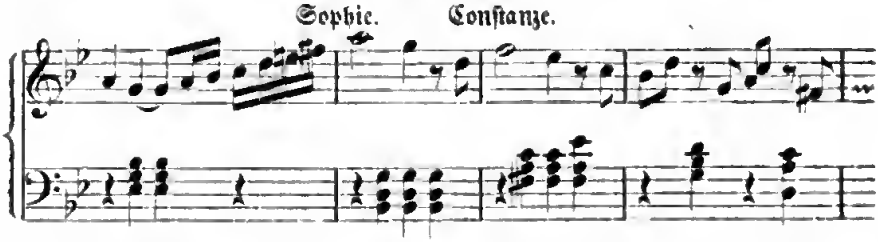
66 C. M. v. Weber Lebensbild III S. 191. Vgl. A. Wendt Leipz. Kunſtbl. 1817 S. 189 ff. (Heinſe Reiſe- u. Lebensſkizzen I S. 298 ff.)

Wir ſahen bereits, wie erwünſcht es Mozart war, als er das Haus des Erzbiſchofs verlaſſen mußte, eine Wohnung bei Mad. Weber, ſeiner alten Freundin von Mannheim her, zu finden. Sie lebte, nachdem Aloyſia mit dem Schauſpieler Lange verheirathet war, mit ihren übrigen drei Töchtern in keiner bequemen Lage und war zufrieden, wenn ſie ein Paar Zimmer vermiethen konnte; er fand ſich dort behaglich, weil man ihm bei ſeinen kleinen Haushaltungsſorgen, mit denen er ſelbſt ſich ſchlecht abzufinden wußte, freundlich zur Hand ging. Allein dem Vater war dieſe Geſellſchaft gar nicht recht; er fürchtete, Webers möchten Wolfgang ins Garn locken, wie ſeiner Meinung nach in Mannheim. Er fühlte ſich durch das was dieſer ihm zur Beruhigung ſchrieb keineswegs befriedigt und drang in ihn ſich eine andere Wohnung zu nehmen; Wolfgang erklärte ſich dem auch nicht abgeneigt, wenn er ein gutes Logis finden könnte. Da ſich nicht gleich eines fand, wohl aber das Gerücht nach Salzburg kam, Mozart werde eine Tochter der Mad. Weber heirathen, beſtand der Vater mit größerem Nachdruck auf ſeinem Verlangen. Wolfgang antwortete (25. Juli 1781):

Ich ſage noch einmal, daß ich ſchon längſt im Sinn gehabt, ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geſchwätze der Leute; und mir iſt leyd, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wahres Wort iſt, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wiſſen, was gewiſſe Leute für Freude haben können, ohne allen Grund ſo in den Tag hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, ſo heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtſeyn war gar die Rede nicht; über das ſind ſie hinausgeſprungen, ſondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebtage nicht ans Heyrathen gedacht habe, ſo iſt es gewiß jetzt! Denn (ich wünſche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich jetzt wirklich durch eine Heyrath mein Glück machen könnte, ſo könnte ich ohnmöglich aufwarten: weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erſt an zu leben und ſoll mir es ſelbſt verbittern? Ich habe gewiß nichts wider den Eheſtand, aber für mich wäre er dermal ein Uebel. — Nun, da iſt kein anderes Mittel, ich muß, wenn es ſchon nicht wahr iſt, wenigſtens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts Anderem beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kommt der kann nicht einmal ſagen, daß ich mit ihr ſoviel Umgang habe wie mit allen anderen Geſchöpfen Gottes; denn die Kinder gehen ſelten aus, nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemals mit, weil ich meiſtens nicht zu Hauſe bin zur Comödienſtunde. Ein paarmal waren wir im Prater, da war die Mutter auch mit; und ich, da ich zu Hauſe bin, konnte es nicht abſchlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine ſolche Narrensreden. Darum

muß ich aber auch ſagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte[1]; und da die Mutter ſolche Reden ſelbſt gehört und auch von mir aus weiß, ſo muß ich ſagen, daß ſie ſelbſt nicht mehr will, daß wir zuſammen wo hingehen, und mir ſelbſt gerathen hat, wo anderſt hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn ſie ſagt, ſie möchte nicht gern unſchuldigerweiſe an meinem Unglück Schuld ſein. — Das iſt alſo die einzige Urſache, warum ich ſchon längſt (ſeitdem man ſo ſchwätzt) im Sinn gehabt habe, wegzuziehen, und inſoweit Wahrheit gilt, habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Urſache. Wenn dieſe Reden nicht gingen, würde ich ſchwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein ſchöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und ſo freundſchaftliche und gefällige Leute ſchwerlich. Ich will auch nicht ſagen, daß ich im Hauſe mit der mir ſchon verheyratheten Demoiſelle trotzig ſeie und nichts rede, aber, verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt — und das iſt nur Abends, wenn ich zu Hauſe ſoupire; denn Morgens ſchreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich ſelten zu Hauſe, und alſo — ſonſt weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich geſpaßt habe, ſo müßte ich leicht hundert Frauen haben. — Nun leben Sie wohl, liebſter Vater, glauben Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtſchaffenen Leute die beſten Geſinnungen hat! Glauben Sie ihm mehr, und trauen ihm mehr als gewiſſen Leuten, die nichts beſſeres zu thun haben, als ehrliche Leute zu verläumden.

Wie die unmittelbare Nachbarſchaft ſich auch beim Componiren bemerklich machen konnte, davon legt ein unvollendet gebliebenes Allegro einer Klavierſonate (400 K.) ein naives Zeugniß ab. Nach einem ſehr muntern erſten Theil wird im zweiten ein elegiſcher Ton angeſchlagen in einer beſtimmt accentuirten Wechſelrede und den charakteriſtiſchen Phraſen ſind die Namen der jüngeren Schweſtern beigeſchrieben.



Die Familie Meßmer hatte Mozart eine Wohnung in ihrem Hauſe auf der Landſtraße angeboten, allein er konnte ſich nicht entſchließen, darauf einzugehen; „das Haus iſt nicht mehr wie ſonſt“, ſchreibt

1 K. R[isbeck] erzählt (Briefe über Deutſchland I S. 193), in Wien ſei es eine Schuldigkeit das Frauenzimmer, welches man irgendwohin begleitet, frei zu halten, auch wenn man mit demſelben keine beſondere Verbindung habe. Mozart dachte wohl auch an ſeine frühere, vom Vater hart getadelte Freigebigkeit gegen Webers (S. 425).

er der Schweſter (15. Dec. 1781). Meßmer hatte Vinc. Righini (1756—1812), „weiland Operabuffa-Sänger und dermaleu Compoſiteur bey ſich im Quartier, war ſein großer Freund und Beſchützer und die gnädige Frau noch mehr" (13. Juli 1781). Von dieſem ſchreibt er auf die Nachfrage des Vaters, daß er viel Geld mit Scolariſiren gewinne und in den Faſten ſeine Cantate — wahrſcheinlich Il natale d'Apollo — zweimal mit gutem Erfolg aufgeführt habe. „Er ſchreibt recht hübſch; er iſt nicht ungründlich, aber ein großer Dieb. Er giebt ſeine geſtohlenen Sachen aber ſo mit Ueberfluß wieder öffentlich Preis und in ſo ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können" (29. Aug. 1781)[2].

Auch eine andere muſikaliſche Familie wünſchte ihn in ihr Haus zu ziehen, und der Vater ſchien eine nähere Verbindung mit derſelben nicht ungern zu ſehen. Wolfgang war an Herrn Aurnhammer empfohlen, deſſen „dicke Fräulein Tochter" Joſephine für eine der erſten Klavierſpielerinnen galt, wurde dort ſehr freundlich aufgenommen und oft eingeladen, ſo daß er ſeinem Vater melden konnte (27. Juni 1781): „Ich bin faſt täglich nach Tiſche bei Hrn. v. Aurnhammer; die Fräulein iſt ein Scheuſal — ſpielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine ſingende Geſchmack im Cantabile ab, ſie verzupft alles"[3]. Es wäre ihnen gelegen geweſen, Mozart in ihre unmittelbare Nähe zu ziehen. Allein dieſer war mit der Wohnung, welche man ihm aufſchwatzen wollte, keineswegs zufrieden; es war eine Wohnung „für Ratzen und Mäuſe, aber nicht für Menſchen. Die Stiege mußte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne ſuchen; das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. Die Frau ſelbſt nannte das Haus ein Ratzenneſt, — mit einem Wort, es war fürchterlich anzuſehen". Noch weniger Neigung fühlte er auf einen allzu intimen Verkehr mit dieſer Familie und die Intentionen, welche er dort wahrzunehmen glaubte, einzugehen. Da er fand, daß ſein Vater Vertrauen auf dieſes Haus

2 Zelter ſagt, Righini ſei ungefähr in Berlin geweſen was Salieri in Wien; „vielleicht von etwas friſcherem Weſen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich" (Briefw. m. Goethe II S. 29). Vgl. A. M. Z. XVI S. 875.

3 Sie pflegte alle Jahr in einem Concert „den Beweis ihrer Exiſtenz und Fleißes zu geben", wie es in einem Bericht vom Jahr 1799 heißt (A. M. Z. I S. 523); „dieſer letztere iſt aber auch Alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann" (vgl. A. M. Z. VI S. 471. VII S. 469. Reichardt muſ. Ztg. I S. 128). Noch im Jahr 1813 trat ſie, „die einſtens in Wien als Klavierſpielerin excellirte" (A. M. Z. XV S. 372), öffentlich mit ihrem „fertigen und ſchulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel" auf (A. M. Z. XV S. 300).

ſetzte, ſo ſah er ſich gezwungen, das Gute und das Ueble davon aufrichtig zu ſagen (22. Aug. 1781). Die nun folgende Schilderung der Familie iſt allerdings etwas „ſchlimm“, aber ſo charakteriſtiſch für den Beobachter derſelben, daß ſie hier nicht fehlen darf.

Er iſt der beſte Mann von der Welt, nur gar zu gut, denn ſeine Frau, die dümmſte und närriſchſte Schwätzerin von der Welt, hat die Hoſen, ſo daß, wenn ſie ſpricht, er ſich kein Wort zu ſagen traut; er hat mich, da wir öfters zuſammen ſpatzieren gegangen, gebeten, ich möchte in ſeiner Frauen Gegenwart nichts ſagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben. Nun, zu ſo einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; er iſt ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bei ihm zu Mittage ſpeiſen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu laſſen, — ſie wären freilich auch mit einer Mittagſuppe nicht bezahlt. Doch glauben ſolche Leute Wunder was ſie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, ſondern wegen dem ihrigen. Von der Mutter will ich gar keine Beſchreibung machen. Genug, daß man über Tiſch genug zu thun hat, um das Lachen zu halten — baſta! Sie kennen die Frau Adlgaſſerin, und dieſes Meuble iſt noch ärger, denn ſie iſt dabey mediſante, alſo dumm und boshaft. Von der Tochter alſo. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, ſo muß er zu ihrem Geſicht Zuflucht nehmen. Sie iſt dick wie eine Bauerndirne, und geht ſo bloß — daß man ordentlich leſen kann: ich bitte euch, ſchauet hierher! Das iſt wahr, zu ſehen iſt genug, daß man blind werden möchte, aber man iſt auf den ganzen Tag geſtraft genug, wenn ſich unglücklicherweiſe die Augen drauf wenden — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geſchrieben, wie ſie Clavier ſpielt; ich habe Ihnen geſchrieben, warum ſie mich gebeten ihr beyzuſtehen[4]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht fekkiren! Sie iſt nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich ſoll den ganzen Tag da zubringen und da will ſie die artige machen! oder wohl noch mehr: ſie iſt serieusement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn ſie nahm ſich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas ſpäter kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr —, ich ſahe mich alſo gezwungen, um ſie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu ſagen. Das half aber nichts, ſie wurde

4 Sie wollte noch einige Jahre im Klavierſpiel ſtudiren, dann nach Paris gehen und „Metier machen“. In Cramers Magazin der Muſik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Aurnhammer iſt eine ausgezeichnete Meiſterin im Klavier, worin ſie auch Stunden giebt; ich habe ſie ſchon lange nicht gehört. Sie iſt es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich beſorgt und durchgeſehen hat“. In Variationen verſuchte ſie ſich auch ſelbſt, pflegte dergleichen in ihren Concerten zu ſpielen und drucken zu laſſen (muſ. Correſp. 1791 S. 362. 1792 S. 195). Sie hatte 1799 es ſchon bis auf Opus 63 gebracht (A. M. Z. II S. 90).

noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit sehr höflich, ausgenommen sie kam mit ihren Possen, dann wurde ich grob — da nahm sie mich aber bey der Hand und sagte: Lieber Mozart, seyen Sie doch nicht so böse, und Sie mögen sagen was Sie wollen, ich habe Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt sagt man, daß wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein Gesicht nehmen mag. Sie sagte zu mir, daß wenn so was zu ihr gesagt würde, sie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewissen Person, daß sie es bejahet habe, mit dem Zusatz, daß wir alsdann zusammen reisen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich sagte ihr also letzthin die Meynung wacker, und sie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, sondern nur alle andere Tage zu ihr, und so wird es nach und nach abnehmen. — Sie ist nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor sie mich gekannt, hat sie im Theater, als sie mich gehört, gesagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm seine Variationen mit dem nämlichen Gusto vorspielen. Aus dieser Ursache bin ich nicht hingegangen, weil das eine stolze Rede war, und weil sie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon, daß ich den anderen Tag hingeben sollte.

Das alles verhinderte doch nicht, daß er Frl. Aurnhammer mit seiner gewohnten Gutmüthigkeit unterstützte. In einer Akademie bei Aurnhammer (24. Nov. 1781) spielte er mit ihr das Concert a due (365 K.) und eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu componirt war und „allen Succeß hatte" (381 K.), später spielte er auch in einem seiner Concerte mit ihr vierhändig (25. Mai 1782) und schob eine Reise nach Salzburg auf, weil er ihr versprochen hatte, in ihrer Akademie im Theater zu spielen (26. Oct. 1782). Auch hat er ihr die 1781 erschienenen Sonaten für Klavier und Violine (376—380 K.) gewidmet.

Im September hatte er denn wirklich eine neue Wohnung (am Graben 1175, 2. Stock) bezogen, in der es ihm freilich gar nicht behagte; es kam ihm vor, „als wenn einer von seinem eigenen bequemen Reisewagen sich in einen Postwagen setzte". Er hatte seinem Vater dies Opfer gebracht und durfte nun auch gegen diesen die Bitte aussprechen, nicht dem Geschwätz anderer Leute zu glauben, sondern ihm das Vertrauen zu schenken, daß er „der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde" (5. Sept. 1781). Allein die Unbehaglichkeit seiner häuslichen Existenz bei unausgesetzter Thätigkeit drängte ihm den Wunsch nach einer eigenen Häuslichkeit immer entschiedener auf. Das Gerede der Leute, die Einsprache des Vaters, die dadurch bewirkte Trennung wirkten mit dahin, daß eine Neigung zu Constanze Weber sich in ihm immer bestimmter ausbildete; er gewann die feste Ueberzeugung, daß sie ihn glücklich machen würde, und da sie seine Neigung erwiederte, verlobte er

ſich mit ihr. Daß es ſchwer ſein würde, die Billigung des Vaters für dieſen Schritt zu gewinnen, konnte ihm nicht zweifelhaft ſein; mit großer Offenheit legt er ihm Alles vor, was ihn zu dieſem Schritt bewegen mußte. Nachdem er ihm die Ausſichten, welche er damals auf eine geſicherte Stellung zu haben glaubte und die Schritte, welche er in dieſer Abſicht gethan, auseinandergeſetzt hat, fährt er fort (15. Dec. 1781):

Mein Beſtreben iſt unterdeſſen etwas weniges Gewiſſes zu haben — dann läßt es ſich mit der Hülfe des Unſicheren ganz gut hier leben — und dann — zu heyrathen. — Die Natur ſpricht in mir ſo laut wie in jedem Anderen und vielleicht lauter als in manchem großen ſtarken Lümmel. Ich kann ohnmöglich ſo leben wie die meiſten dermaligen jungen Leute. Erſtens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächſten und zu ehrliche Geſinnungen als daß ich ein unſchuldiges Mädchen anführen könnte und drittens zu viel Liebe zu meiner Geſundheit, als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; daher kann ich auch ſchwören, daß ich noch mit keiner Frauensperſon auf dieſe Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geſchehen wäre, ſo würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen iſt doch immer dem Menſchen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch eine bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu verſprechen getraute, daß ich es bey einmal fehlen hätte bewenden laſſen mögen, wenn ich in dieſem Punkt ein einzigesmal fehlte. Darauf aber kann ich leben und ſterben[5]. — Ich weiß wohl, daß dieſe Urſache (ſo ſtark ſie immer iſt) doch nicht erheblich genug iſt. Mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt iſt; — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäſche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. Ich verſichere Sie, was ich nicht Unnützes oft ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) beſſer auskommen werde als ſo. Und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? Man bekommt dafür wieder andere, das iſt wahr; allein man weiß ſie, kann ſich darauf richten, und mit einem Wort, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Menſch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt ſolche Augen, ich kann nicht dafür; ich hab es genug überlegt und bedacht, ich muß doch immer ſo denken. — Nun aber, wer iſt der Gegenſtand meiner Liebe? — Erſchrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberiſche? — Ja, eine Weberiſche; aber

5 Sollte die unbefangene Offenherzigkeit, mit welcher der Sohn dem Vater gegenüber natürliche Dinge zur Sprache bringt, irgendwo Anſtoß geben, ſo wird dies mehr als aufgewogen erſcheinen durch das Zeugniß der ſittlichen Integrität Mozarts — er war damals beinahe 26 Jahr alt —, deren die Mehrzahl ſich ſchwerlich zu rühmen hat, und die der gewöhnlichen Vorſtellung von ſeinem leichtfertigen Leben ein ſtarkes Dementi giebt.

nicht Josepha, nicht Sophia, sondern Constanze, die mittelste. Ich habe in keiner Familie eine solche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. Die älteste [Josepha, spätere Hofer] ist eine faule, grobe Person, die es dick hinter den Ohren hat; die [Aloysia] Lange ist eine falsche, schlecht denkende Person und eine Coquette; die jüngste [Sophie, spätere Haibl] ist noch zu jung, um etwas seyn zu können, ist nichts als ein gutes, aber leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Constanze, ist die Martierin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter. Die nimmt sich um Alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beyden in diesem Hause vorgegangen sind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun. Bevor ich Ihnen aber von meinem Gewäsche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebsten Constanze bekannt machen. Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwey kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachsthum. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch; im Gegentheil ist sie gewohnt, schlecht gekleidet zu seyn, denn das Wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; und das Meiste was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst; versteht die Hauswirthschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte? Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals als ich quittirte die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hause wohnte) geboren wurde. Ich wünsche also nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), so werde ich nicht nachlassen, Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten und mich zugleich mit ihr, und ich darf sagen uns Alle glücklich machen darf — Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin?

Dem Vater war diese Bestätigung der Nachrichten, welche er schon von Anderen aus Wien erhalten hatte, durch Wolfgang selbst ein schwerer Kummer. Die Perspective „in einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack zu sterben", welche er seinem Sohne schon einmal vorgehalten hatte (S. 433), eröffnete sich ihm von Neuem; eine Heirath ohne ein gesichertes anständiges Auskommen war in seiner Vorstellung, wie er den Sohn kannte, der erste Schritt in ein sicheres Elend. Und nun die Weberische Familie! Die Schilderung, welche Wolfgang von derselben machte, war nicht geeignet, Vertrauen zu der-

ſelben zu erwecken; hatte er ſich in Aloyſia ſo gänzlich geirrt, wer ſtand dafür ein, daß ihn ſein Gefühl für Conſtanze richtiger leitete? Der Vater wußte aber ſchon mehr, als er von Wolfgang erfuhr; er wußte, daß derſelbe ein ſchriftliches Eheverſprechen gegeben hatte, und nach allem, was ihm mitgetheilt worden war, mußte er glauben, daß Mutter und Tochter mit bewußter Schlauheit die Unerfahrenheit und Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes benutzt und ihn in ihrem Netz gefangen hätten. Hierauf ſuchte er mit allem Nachdruck den Sohn hinzuführen, er verlangte Auskunft über dieſe Angelegenheit, um ihm klar zu machen, daß er getäuſcht ſei und ſich nicht als durch ſein Wort gebunden anſehen dürfe. Aber auch in dieſer Angelegenheit fand er Wolfgang ſelbſtändiger und feſter, als er ihn früher kannte; er hatte ſeine Entſcheidung für ſich getroffen und ließ ſich nicht erſchüttern. Die Aufklärung über das Eheverſprechen blieb er nicht lange ſchuldig, ſondern berichtete ausführlich den Hergang der Sache (22. Dec. 1781). Nach dem Tode des Vaters war den Weberſchen Kindern Joh. Thorwarth, Hofdirections-Reviſor und Inſpector bei der Theatergarderobe, als Vormund geſetzt worden, ein Mann, der beim Theater von Einfluß war, und bei Graf Roſenberg und Baron Kienmayer viel galt, „ein geſchworner Feind der Italiäner“[6]. Dieſer war durch Zuträger gegen Mozart eingenommen worden, welche ihm vorgeſtellt hatten, daß derſelbe kein ſicheres Einkommen habe und am Ende gar Conſtanze, mit der er vielen Umgang habe, ſitzen laſſen werde, und machte der Mutter ſo lange Vorſtellungen, daß ſie der Sache nicht ruhig zuſehen dürfe, bis dieſe Mozart bat, ſelbſt mit dem Vormund zu reden. Das geſchah auch; aber dieſer fühlte ſich ſo wenig befriedigt, daß er von der Mutter verlangte, ſie ſolle Mozart allen Umgang mit der Tochter verbieten, bis er ſich ſchriftlich erklärt habe. Deſſen hatte dieſe ſich aber geweigert, weil der ganze Umgang darin beſtehe, daß Mozart täglich zu ihnen komme; ihr Haus aber könne ſie ihm unmöglich verbieten, da er ein guter Freund ſei, dem ſie viele Obligationen habe und dem ſie ihr volles Vertrauen ſchenke; wenn der Vormund glaube, daß eingeſchritten werden müſſe, ſo möge er das ſelbſt ausführen. Hierauf hatte Thorwarth ihm allen Verkehr im Hauſe unterſagt, bis er ſich ſchriftlich erklärt haben würde. Er mußte nun ſeinen Entſchluß faſſen. Das Mädchen verlaſſen, der Mutter Grund zum Argwohn geben wollte er nicht, er ſetzte alſo eine Schrift auf, kraft welcher er ſich verpflichtete, in Zeit

6 Da Ponte mem. II p. 104.

von drei Jahren die Mlle. Constanze Weber zu ehelichen, oder, „wofern sich die Unmöglichkeit ereignen würde, daß er seine Gedanken änderte", so sollte sie jährlich 300 fl. von ihm zu beziehen haben. Er konnte seinem Vater versichern, daß ihm das ganz ungefährlich erschienen sei, weil er gewiß gewußt habe, daß er sie nie verlassen werde, wenn dieser unglückliche Fall aber denkbar sei, daß er froh sein würde, sich mit 300 fl. frei kaufen zu können; auch sei seine Constanze viel zu stolz, um sich verkaufen zu lassen. „Was that das himmlische Mädchen?" fährt er fort. „Als der Vormund fort war, begehrte sie die Schrift von der Mutter, zerriß sie und sagte: Lieber Mozart! ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihrem Worte". Es war verabredet worden, über diese Verhandlung Stillschweigen zu behaupten; dies Versprechen war aber nicht gehalten und die Sache war in Wien bekannt geworden. Allerdings sei dies Unrecht und das ganze Benehmen tadelnswerth, — das gesteht er dem Vater zu, allein den Vormund und die Mutter als Verführer der Jugend zu brandmarken, das verdienten sie doch nicht; es sei ein falsches Vorgeben, daß man ihm das Haus geöffnet, ihm alle möglichen Freiheiten gelassen und ihn dann festgehalten habe, — vielmehr sei das Gegentheil wahr, und in ein solches Haus würde er auch nicht gegangen sein.

Aufs höchste empört wurde er, als er von seinem Vater erfuhr, daß die schändlichsten Lügen über sein Verhältniß zu Constanze auf einem Umweg über München nach Salzburg gekommen seien und von „dem Erzbuben" Winter herrührten, der, von jeher Voglers wegen sein Feind[7], kürzlich mit dem Fagottisten Reiner in Wien gewesen war, wo sich Mozart ihrer als alter Bekannter anzunehmen gesucht hatte. Er fand es um so schändlicher, weil derselbe Winter — der „weder den Namen eines Mannes noch eines Menschen verdiente", und dessen „infame Lügen" Mozart nicht durch „infame Wahrheiten" vergelten wollte — ihm, obwohl bereits verheirathet, einmal gesagt hatte: „Sie sind nicht gescheid, wenn Sie heyrathen; Sie verdienen Geld genug, Sie

7 Vgl. S. 396. f. Winter war auch später bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor, daß er Händel bestohlen habe (A. M. Z. XXVIII S. 468), daß er das Hinauftreiben der Sopranstimmen verschuldet habe (Biedenfeld kom. Oper S. 212), und sein Zorn auf die Klavierspielenden Operncomponisten (A. M. Z. XXVIII S. 467) galt besonders auch Mozart. Daß Winter nicht eine so einfache, derbe Natur war, als er erschien, ist anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212), daß ihm auch gehässige Intrigue wohl zuzutrauen war, ist mir von solchen versichert worden, die ihn beobachten und kennen konnten.

können es ſchon — halten Sie ſich eine Maitreſſe. Was hält Ihnen denn ab? das biſſel D . . . . Religion?“ (22. Dec. 1781). Aber gegen Verleumdungen der Art war er wehrlos. „Meine Maxime iſt“, ſagt er (9. Jan. 1782), „was mich nicht trifft, das achte ich auch nicht der Mühe werth, daß ich davon rede; ich ſchäme mich ordentlich, mich zu vertheidigen, wenn ich mich falſch angeklagt ſehe, ich denke mir immer, die Wahrheit kommt doch an den Tag“. So hat er es freilich ſtets gehalten und der Lüge und Entſtellung freie Bahn gelaſſen.

Der Vater war begreiflicherweiſe durch dieſe Aufklärung wenig befriedigt. Er machte den Sohn aufmerkſam auf Fehler der Mutter, bei denen eine gute Erziehung nicht denkbar ſei, und dieſer konnte nicht läugnen (10. April 1782), „daß ſie gern trinkt und zwar mehr — als eine Frau trinken ſollte. Doch — beſoffen habe ich ſie noch nicht geſehen, das müßte ich lügen. Die Kinder trinken nichts als Waſſer“. Er wies darauf hin, daß ſie ganz ſicher nach der Verheirathung ihm zur Laſt fallen werde und es offenbar nur darauf angelegt habe. Freilich hatte auch Wolfgang ſich überzeugen müſſen, daß die Mutter für ſich Vortheil aus der Verheirathung ihrer Tochter zu ziehen ſuchte (30. Jan. 1782), „ſie wird ſich aber gewiß ſehr betrügen. Denn ſie wünſchte uns (wenn wir verheyrathet ſeyn würden), bey ſich auf dem Zimmer zu haben (denn ſie hat das Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Conſtanze noch weniger. Au contraire, ſie hat im Sinne, ſich bey ihrer Mutter ſehr wenig ſehen zu laſſen und ich werde mein Möglichſtes thun, daß es gar nicht geſchieht — wir kennen ſie“. Daß aber der Vater auch Conſtanze ungünſtig zu beurtheilen fortfuhr, ſchmerzte ihn tief (30. Jan. 1782):

Nur noch dieſes — denn ohne dieſes könnte ich nicht ruhig ſchlafen — muthen Sie nur meiner lieben Conſtanze keine ſo ſchlechte Denkungsart zu, glauben Sie gewiß, daß ich ſie mit ſolchen Geſinnungen ohnmöglich lieben könnte. — Liebſter, beſter Vater, ich wünſche nichts als daß wir bald zuſammen kommen, denn Sie ſie ſehen und lieben — denn Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!

Gegen alle Einwendungen des Vaters blieb er dabei (9. Jan. 1782):

Ohne meine liebſte Conſtanze kann ich nicht glücklich ſein, und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte ſein; machen Sie mich alſo ganz glücklich, mein liebſter, beſter Vater!

Seiner Schweſter vertraute er, ſo wie er ihr in ihren Nöthen beizuſtehen ſuchte, was er und Conſtanze von den Launen der Mutter

auszuſtehen hätten. Bis 9 Uhr Abends pflege er zu arbeiten, ſchreibt er ihr 13. Febr. 1782:

Dann gehe ich zu meiner lieben Conſtanz, wo uns aber das Vergnügen uns zu ſehen durch die bitteren Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird, welches ich meinem Vater im nächſten Brief erklären werde und daher rührt der Wunſch, daß ich ſie ſobald möglich befreyen und erretten möchte. Und halb elf oder elf Uhr komme ich nach Haus, das beſteht von dem Schuß ihrer Mutter oder meinen Kräften ihn auszuhalten.

Die Schweſter ſuchte auch Conſtanze auf ſeinen Antrieb durch manche Aufmerkſamkeiten zu gewinnen, ſie ſchickte ihr Hauben nach der neueſten Wiener Mode, die ſie ſelbſt gemacht hatte, ein andermal ein Kreuzel, von keinem großen Werth, aber die Hauptmode in Wien, und ein Herzl mit dem Pfeil, das Wolfgang dem Herzen mit dem Pfeil ſeiner Schweſter ganz anpaſſend fand 23. März 1782. Sie „nahm ſich endlich die Courage", in einem Briefe 20. April 1782 ſie „als Schweſter eines Ihrer ſo würdigen Bruders um Ihre Freundſchaft zu bitten, die ſie halb verdiene, ganz zu verdienen ſtreben werde", um auch den Vater zu ihren Gunſten zu ſtimmen. Beide waren daher ſehr erfreuet, als dieſes Entgegenkommen freundlich aufgenommen wurde, obgleich die Anſichten des Vaters dadurch keine Veränderung erlitten. Namentlich wollte er von keinem Gedanken an Heirathen hören, ehe Wolfgang es zu einer ſicheren Verſorgung gebracht hätte, und mit dieſer wollte es, trotz aller Verſuche und zeitweiliger Ausſichten, doch nicht glücken. „Wenn ich von unſerem lieben Gott ſchriftlich haben könnte", ſchreibt er dem Vater 23. Jan. 1782, „daß ich geſund bleiben und nicht krank ſein werde — o ſo wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heyrathen". Seine drei Scolarinnen brachten monatlich 18 Ducaten ein; wenn nur noch eine dazu käme, machte es 102 Fl. 24 Kr., damit könne man mit einer Frau, „ſtill und ruhig, wie wir zu leben wünſchen", ſchon auskommen. Freilich würde er im Fall einer Krankheit gar keine Einnahme haben; ſonſt aber könne er jährlich eine Oper ſchreiben, eine Akademie geben, Sachen ſtechen laſſen oder auf Subſcription herausgeben, das müßten indeſſen nur Accidentien ſein. „Doch" — ſchließt er „wenn es nicht geht, ſo muß es brechen — und ich wage es eher auf dieſe Art, als daß ich ſo lange warten ſollte. Mit mir kann es nicht ſchlechter, ſondern es muß immer beſſer gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann, iſt nicht allein meinetwegen, ſondern hauptſächlich ihrentwegen — ich muß ſie ſobald möglich erretten". Dem Vater war dies nicht ſo dringend, und da er in dem Rechnen auf Möglichkeiten einer unſicheren Zukunft den Beweis

fand, daß Wolfgang noch immer nicht gelernt habe, was die Grundlage eines geordneten Haushaltes sei, so verweigerte er beharrlich seine Einwilligung zu einer übereilten Heirath.

War Mozarts Lage durch die Unzufriedenheit seines Vaters und die Launen der Frau Weber schwierig genug, so machte ihm seine liebe Constanze selbst durch leidenschaftliche Heftigkeit auch noch mitunter das Leben schwer und setzte die Festigkeit seiner Neigung auf harte Proben. Folgender Brief, den er ihr zu schreiben gezwungen war (29. April 1782), ist ein sprechendes Zeugniß für seine Art zu empfinden und zu denken:

Liebste, beste Freundin! Diesen Namen werden Sie mir ja doch erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin seyn werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Ueberlegen Sie woht was Sie heut zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir grade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu überdenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unüberlegt waren Ihren Schwestern, NB in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen[8]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen ist sehr gut. Dabey muß man aber viele Nebensachen beachten; ob es lauter gute Freunde und Bekannte sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heyrathen bin? besonders ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabey sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin [v. Waldstädten] selbst hat thun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr weiter kann) ist — und überhaupt eine Liebhaberin von etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollen wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allezeit ansteht, desto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band

8 Es war das eine Aufgabe beim Pfänderspiel, die allerdings für den freieren und in mancher Hinsicht frivolen Ton des geselligen Verkehrs jener Zeit Zeugniß ablegt, aber mit dem Maaßstab der socialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemessen werden muß. Auch Züge dieser Art verlangen ein historisches Verständniß.

genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und nicht von einem Chapeau (ich —, ich — würde es niemalen im Beyseyn Anderer gethan haben), desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbey, und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde Alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie gefühlt, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart.

Dergleichen Stürme gingen vorüber, aber die Lage Mozarts wurde immer unerträglicher, je mehr sein Verhältniß bekannt und besprochen wurde. Selbst der Kaiser, der für die kleinen Familienverhältnisse der Künstler, die ihn interessirten, warme Theilnahme fühlte[9], hatte schon als Mozart mit Clementi vor ihm spielte, sich äußerst gnädig über seine Heirath gegen ihn geäußert, worauf dieser für einen Augenblick Hoffnungen gründete, die freilich nicht in Erfüllung gingen. Als der glänzende Erfolg seiner Oper die Augen des Publicums auf ihn richtete, beschäftigte man sich auch mit seinem Verhältniß zu Constanze desto eifriger. „Wo kommt das her"? schreibt er dem Vater ganz unglücklich (27. Juli 1782) „die meisten Leute glauben, wir sind schon verheyrathet — die Mutter wird darüber aufgebracht — und das arme Mädchen wird sammt meiner zu Tode gequält". Daß er diese Prüfungszeit mit ernstem Sinn durchlebte geht auch aus einer späteren Aeußerung an seinen Vater hervor (17. Aug. 1782), daß er seit geraumer Zeit mit Constanze zusammen die Messe höre und beichte; „und ich habe gefunden, daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte als an ihrer Seite, und so ging es ihr auch — mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen und Gott, der Alles anordnet und folglich auch dieses also gefüget hat, wird uns nicht verlassen".

In dieser Noth nahm sich eine vornehme musikalische Gönnerin der Liebenden an. Die Baronin v. Waldstädten geb. v. Schefer, welche schon im Jahr 1766 als ausgezeichnete Klavierspielerin gerühmt wird[10], gehörte zu den Damen, welche Mozart gleich bei seinem Auftreten in ihren Schutz nahmen, und da sie sich nach Frauenart für seine

9 Als ein recht bezeichnendes Beispiel lese man Salieri's Bericht, wie Joseph II ihm zu seiner Frau verhalf (Mosel Salieri S. 57 ff.).

10 Hiller wöchentl. Nachr. I S. 100.

Herzensangelegenheit nicht minder als für ſeine muſikaliſchen Leiſtungen intereſſirte, ſuchte ſie ſein Verhältniß zu Conſtanze auf alle Weiſe zu begünſtigen. Um Conſtanze den Quälereien der Mutter zu entziehen und Mozart den Verkehr mit ſeiner Braut zu erleichtern nahm ſie dieſelbe mehrmals auf längere Zeit zu ſich in ihr Haus (in der Leopoldſtadt 360). Das war freilich nicht ohne Bedenken, denn die Baronin, welche mancherlei unglückliche Lebenserfahrungen gemacht hatte, ſuchte ſich nach der in den höheren Ständen damals nicht gerade ſeltenen frivolen Denkungsart dafür zu entſchädigen und ſtand keineswegs im beſten Ruf. Mozart wußte das, wie alle Welt in Wien es wußte, er hatte auch, wie wir ſo eben ſahen, wohl Urſache, den Einfluß dieſes Verkehrs zu fürchten; allein er war überzeugt, daß die Baronin es mit ihm und Conſtanze gut meinte, ſie war ſeine einzige Zuflucht, ſo mußte er ihre Hülfe annehmen und fühlte ſich ihr dankbar verpflichtet[11]. Die Mutter aber hatte wenigſtens ein ſcheinbares Recht der Tochter dieſen Umgang zu verbieten und ſie ſuchte, als ſie bemerkte, daß ein längerer Aufenthalt Conſtanze's bei der Baronin die Tochter ihrer Gewalt ganz entziehen ſollte, dieſelbe ſelbſt mit Gewalt wieder in ihr Haus zurückzubringen. Vollen Einblick in dieſe traurigen Verhältniſſe gewährt ein undatirtes Billet, das Mozart in wahrer Seelenangſt an die Baronin richtete.

Hochgeſchätzbareſte Frau Baronin! Meine Muſicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müſſen eine ſchriftliche Beſcheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertrauet, welches, wenn ich ſchon nicht glaube, daß es geſchehen könnte, weil es eine Proſtitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn

11 Als ſie ſpäter auch mit Mozarts Vater in Correſpondenz trat — er mußte ihr ein Klavier beſorgen u. dgl. m. —, hielt Wolfgang es für Pflicht ſeinen Vater aufmerkſam zu machen. „Sie werden mein letztes ſammt Einſchluß von der Baronin richtig erhalten haben" ſchreibt er (4. Jan. 1783). „Sie hat mir nicht geſagt was ſie Ihnen geſchrieben, ſondern daß ſie Sie um etwas die Muſik betreffend gebeten habe, ſie wird es mir aber gewiß, weil ſie geſehen, daß ich gar keinen Vorwitz darauf habe, ſagen, ſobald ich wieder herauskomme, denn ſie hat immer großen Schuß. Ich habe aber von einer dritten Hand gehört, daß ſie einen Menſchen für ſich haben möchte, indem ſie abreiſen wird. Nun will ich Sie nur avertiren, daß, wenn dieſes wahr iſt, Sie ſich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil ſie veränderlich wie der Wind iſt und glaublich — ungeachtet ſie ſich es einbildet — ſchwerlich von Wien wegkommen wird, denn ſie reiſt ſchon — ſo lange ich die Ehre habe ſie zu kennen". Auf nähere Nachfrage ſchrieb er dann (8. Jan. 1783), die Baronin ſuche einen Mann für ſ i ch, worunter viel verſtanden ſei; man ſpreche allerdings zweideutig von ihr, auch ſei ſie ſchwach — mehr wolle er nicht ſagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genoſſen und müſſe ſie daher vertheidigen, oder wo er dies nicht könne wenigſtens ſchweigen.

man die dumme Madam Weber kennt, und mich ſolglich doch in Sorge ſetzt. Die Sophie iſt weinend herausgekommen, — und da ſie die Magd um die Urſach fragte, ſo ſagt ſie: Sage ſie doch heimlich dem Mozart, daß er machen ſoll, daß die Conſtanz nach Hauſe geht, denn — meine Mutter will ſie absolument mit der Policei abholen laſſen. — Darf denn hier die Policeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht iſt es auch nur ein Lockuetz um ſie nach Hauſe zu kriegen. — Wenn das aber geſchehen könnte, ſo wüßte ich kein beſſer Mittel als die Conſtance morgen frühe — wenns ſeyn kann heute noch zu heyrathen. Denn dieſer Schande möchte ich meine Geliebte nicht ausſetzen — und meiner Frau kann das nicht geſchehen. — Noch was; — der Thorwarth iſt heute hinbeſtellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geſchöpfen an die Hand zu gehen. — Ich bin immer zu Hauſe. — In größter Eile. Die Conſtance weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? iſt es nöthig, daß wir beyde heute nach Tiſch zu ihm gehen?

Unter ſolchen Umſtänden mußte Mozart Alles daran ſetzen ſeine Conſtanze heimzuführen; aufs dringendſte erbat er die Einwilligung ſeines Vaters (27. Juli 1782):

Liebſter, beſter Vater! ich muß Sie bitten, um Alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung daß ich meine liebe Conſtanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht daß es um das Heyrathen wegen allein iſt, wegen dieſem wollte ich gerne noch warten. Allein ich ſehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und Geſundheit und Gemüthszuſtande unumgänglich nothwendig iſt. Mein Herz iſt unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Geſcheidtes denken und arbeiten?

Und wenige Tage ſpäter wiederholt er ſeine Bitte (31. Juli 1782):

Sie werden unterdeſſen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde. Sie können gar nichts dagegen einzuwenden haben und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe; denn ſie iſt ein ehrliches, braves Mädchen, von guten Eltern und ich bin im Stande ihr Brod zu verſchaffen, wir lieben uns und wollen uns — da iſt alſo nichts aufzuſchieben. Lieber ſich ſeine Sache recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! das wird Gott dann allezeit belohnen — ich will mir nichts vorzuwerfen haben!

Aber der Vater hielt noch jetzt mit der Einwilligung zurück. Er war ſo tief verſtimmt, daß er ſelbſt an dem Erfolg der Entführung keinen rechten Antheil nahm, und Wolfgang ſich über die Kälte beklagen mußte, mit welcher der Vater ſeine Oper aufnahm. Dagegen machte dieſer ihm Vorwürfe, daß er durch anmaßendes Weſen ſich in Wien verhaßt mache. „Die ganze Welt behauptet", antwortet dieſer (31. Juli 1782) „daß ich durch mein Großſprechen und Kritiſiren die Profeſſori von der Muſik

und auch andere Leute zu Feinden habe? Was für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt? Denn wer hier iſt, der wird genug das Gegentheil davon ſehen und hören, und das ſoll meine Antwort darauf ſeyn". Die Baronin Waldſtädten hatte indeſſen — wie ihr dies gelang, wiſſen wir nicht — die verſchiedenen Schwierigkeiten, welche der Heirath noch entgegenſtanden, zu beſeitigen gewußt, ſo daß die Hochzeit am 4. Auguſt gefeiert wurde (Beil. I, 7. 8), ehe noch die förmliche Zuſtimmung des Vaters, auf welche er zwei Poſttage gewartet hatte, eingetroffen war. Indeſſen wurde Mozarts Zuverſicht, daß ſein Vater — den auch die Baronin günſtig zu ſtimmen verſuchte[12] — nicht länger ſeine Einwilligung zurückhalten werde, nicht getäuſcht; am Tage nach der Hochzeit kamen die erſehnten Briefe des Vaters und der Schweſter an, auf welche er ganz glücklich antwortet 7. Aug. 1782:

Ich küſſe Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für ſeinen Vater fühlte, für die mir gütigſt zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — Mein liebes Weib wird nächſten Poſttag ihren liebſten, beſten Schwiegerpapa um ſeinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer wertheſten Freundſchaft bitten. — Bey der Copulation war kein Menſch, als die Mutter und jüngſte Schweſter; Hr. von Thorwart als Vormund und Beyſtand von Beyden, Hr. Landrath von Cetto, Beyſtand der Braut, und der Gilowsky [„der Windmacher" Bruder der Catherl] als mein Beyſtand. Als wir zuſammen verbunden wurden, fing ſowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, ſogar der Prieſter gerührt, und Alle weinten, da ſie Zeugen unſerer gerührten Herzen waren. Unſer ganzes Hochzeitsfeſt beſtand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldſtädten gab, — welches in der That mehr fürſtlich als baroniſch war[13]. Nun freuet ſich meine liebe Conſtanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reiſen, und ich wette, ich wette, Sie werden ſich meines Glückes erfreuen, wenn Sie ſie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, ſo wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtſchaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann iſt.

Der Vater hielt es für nöthig, Wolfgang noch darauf aufmerkſam zu machen, wie er nun nicht mehr erwarten könne, daß dieſer beitragen werde ihn aus der ungünſtigen Lage zu befreien, in die er ſich nur um

12 L. Mozart ſchreibt der Baronin (13. Sept. 1782): „Daß ſeine Frau aus der Weberiſchen Art ſchlägt iſt mir herzlich lieb, ſonſt würde er unglücklich ſein; Ew. Gnaden verſichern mich, daß ſie eine gute Perſon iſt, und das iſt mir genug". (Hamb. litter. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563 f.)

13 Während des Soupers wurde er nach Niſſen mit einer „ſechzehnſtimmigen Harmonie" von ſeiner Compoſition überraſcht. Das wird ein Irrthum ſein, denn auch die große Serenade (361 K.) iſt nur dreizehnſtimmig.

dem Sohne fortzuhelfen gesetzt habe; dieser möge nun auch nicht darauf rechnen von dem Vater jetzt oder künftig noch etwas zu erhalten und von diesen Umständen auch seine Braut in Kenntniß setzen. Darauf antwortet Mozart (7. Aug. 1782):

Meine liebe Constanze, nunmehro (Gott sei Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so groß, daß sie gern mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte.

Das war Mozarts Bräutigamsstand, das war seine Entführung aus dem Auge Gottes, wie er unter Freunden im Scherz die Heimführung seiner Constanze nannte, weil das Haus, in welchem Mad. Weber am Petersplatz (N. 574 neben dem Polizeigebäude) wohnte, „zum Auge Gottes" hieß. Wahrlich das ruhige Glück, welches unter glücklichen Verhältnissen die Sicherheit erwiederter Liebe Brautleuten gewährt, hat ihm diese Zeit nicht gebracht, aber sie bot ihm reiche Gelegenheit nicht allein die Freiheit seines künstlerischen Schaffens zu bewähren, sondern auch sich selbst und dem was er für wahr und recht erkannt hatte, unverbrüchliche Treue zu halten. Unberührt von der Gemeinheit, aus deren Atmosphäre er seine Constanze zu retten entschlossen war, unbeirrt durch die Uebereilung und Heftigkeit der Geliebten, ungebeugt durch das harte und oft ungerecht verletzende Urtheil seines Vaters bewahrte er mit der Festigkeit seiner Ueberzeugung und seines Willens auch die wohlwollende Schonung und Liebenswürdigkeit seines lebhaft aber zart empfindenden Gemüthes. Für die innere Entwickelung eines Menschen, mithin auch für seine Beurtheilung, ist es nicht gleichgültig, ob er auf ebener Lebensbahn leicht und mühelos alles erlangt, worauf das Glück des inneren und äußeren Lebens beruht, oder ob er sich die Bedingungen seiner Existenz in schwerem Kampf erringen muß. Wir dürfen daher auch unsern Blick von den schweren Erfahrungen und Prüfungen, mit welchen das Leben den großen Künstler und edlen Menschen heimsuchte, nicht abwenden: auch durch sie ist er geworden was er war.

27.

Der Hausſtand.

Die junge Haushaltung wurde mit ungewiſſen, kaum zureichenden Einnahmen, aber leichten Sinnes begonnen, und ähnlich blieb es; Beſchränktheit der Mittel, die wohl gar zum Mangel wurde, konnte ſo wenig eine gewiſſe Sorgloſigkeit in der Behandlung des Hausweſens als die Heiterkeit der Stimmung entfernen.

Mit wie herzlicher und aufrichtiger Liebe Mozart ſeiner Frau zugethan war, tritt deutlich genug aus allem was bisher berichtet worden iſt hervor; es war in Wien bekannt und beſprochen, wie ſehr Mozart ſeine Frau liebte. Auf einem Spaziergange, den das junge Ehepaar im Augarten machten, trieben ſie mit einem Lieblingshund der Frau ihren Scherz, und dieſe ſagte zu Mozart, er ſolle ſie zum Spaß ſchlagen, der Hund werde dann garſtig auf ihn zu fahren. Als er dieſes that, trat gerade der Kaiſer aus ſeinem Sommerhauſe und ſagte: „Ei, ei, erſt drei Wochen verheirathet und ſchon Schläge!“ worauf ihm Mozart lachend den Zuſammenhang erklärte. Später (1785) als von dem unglücklichen Verhältniß des Langeſchen Ehepaars viel, ſogar in den Blättern, die Rede war[1], begegnete der Kaiſer Conſtanze Mozart und ſagte ihr, nachdem er über die traurige Lage ihrer Schweſter ſich geäußert hatte: „Was für ein Unterſchied iſts, einen braven Mann zu haben!“[2] Um dieſelbe Zeit lernte der Tenoriſt Kelly in einer muſikaliſchen Geſellſchaft Mozart kennen mit ſeiner Frau „welche er leidenſchaftlich liebte“[3]. Dieſe Zuneigung ſpricht ſich in vielen liebenswürdigen Zügen und aufs lebhafteſte in den Briefen (Beil. XVI) aus, welche Mozart in den letzten Jahren auf der Reiſe an ſeine Frau richtete, deren „umſtändliche Erwähnung zu ſeiner Ehre“ ſie ſelbſt ſich ausdrücklich erbat, weil ſie von ſeiner „ſeltenen Liebe und übergroßen Zärtlichkeit für ſie“ Zeugniß ablegten[4]. Wenn man eine Aeußerung Niſſens (S. 415), daß Conſtanze „vielleicht mehr für ſein Talent als für ſeine Perſon fühlte“ mit dem

1 Vgl. Friedel Briefe aus Wien (1784) S. 409.

2 Mozart ſelbſt ſchrieb dies ſeinem Vater, der es der Tochter mittheilt (17. Sept. 1785).

3 Kelly reminisc. I p. 225.

4 A. M. Z. I S. 855.

oben angeführten Brief Mozarts an seine Braut zusammenhält, könnte man vielleicht vermuthen, daß sie seine Liebe nicht in gleichem Maaße erwiedert habe; allein wie es sich hiermit auch verhalten habe, wir dürfen das Zeugniß des braven Niemetschek, der beide kannte, gelten lassen S. 99: „In seiner Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser Behandlung und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe".

Constanze hatte, wie Mozart als Bräutigam schrieb, „keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter zu erfüllen". In der That kann man auch aus Briefen und Andeutungen von Zeitgenossen abnehmen[5], daß sie weder hervorstechende Anlagen noch was wir heute Bildung nennen in einem Maaße besaß um Mozart ebenbürtig zu sein, ihn durch ihren geistigen Einfluß zu fördern und zu heben, ja vielleicht nicht einmal genug um ihn in seiner wahren Bedeutung ganz zu verstehen und zu würdigen. Sie hatte, wie die ganze Webersche Familie, musikalisches Talent, das nicht ohne

5 Eine eingehende Charakteristik von Mozarts Frau kann ich nicht unternehmen, trotz mancher Mittheilungen glaubwürdiger Personen, welche sie selbst gekannt haben. Denn diese haben sie erst in ihren späteren Jahren gekannt, und offenbar hatte der Ruhm Mozarts, der erst nach dem Tode desselben die Wittwe über seine Größe völlig aufklärte, und die Erinnerung an die gedrückte Lage, in welcher sie bei seinen Lebzeiten mit ihm hatte leben müssen, einen Widerstreit in ihren Vorstellungen hervorgerufen, den sie nicht ganz zu beherrschen vermochte. Ein ungemessener Stolz auf die Künstlergröße ihres Mannes begegnete sich mit einer herben Bitterkeit über seine Unfähigkeit seiner Familie eine sorgenfreie Existenz zu verschaffen, und während sie seine Liebe zu ihr anerkannte, war sie doch nicht abgeneigt ihm ganz allein die Schuld ihrer damaligen schlechten Situation beizumessen. Dazu mochte wohl die Eigenthümlichkeit ihres zweiten Mannes, des Etatsraths Nissen, eines Geschäftsmanns von peinlicher Genauigkeit, beitragen. Der ehrenwerthe, wenn gleich unbedeutende Mann hatte ein Recht auf Constanze's Dankbarkeit, der er in ihrer hülflosen Lage beistand und später eine sorgenlose Existenz bereitete, und man kann es begreiflich finden, wenn Mozarts Andenken nach dieser Seite hin bei ihr in Schatten trat, während Nissen ihrem Stolz auf dessen Ruhm nicht gefährlich werden konnte. Allerdings begegnet man wohl der Vorstellung, als sei Constanze in ihrer Ehe mit Mozart die stille Dulderin gewesen, die unter dem Leichtsinn des genialen Künstlers, der im Leben leider stets ein Kind geblieben sei, nur zu leiden gehabt habe. Wenn nun diese gleich als unberechtigt zurückzuweisen ist, so darf man darum nicht etwa die Sache umkehren und Constanze als den schuldtragenden Theil betrachten.

Ausbildung geblieben war, wenn ſie es auch nicht zu außerordentlichen Leiſtungen gebracht hatte. Sie „ſpielte Klavier und ſang ganz artig“[6]. Im Mozarteum zu Salzburg findet ſich der Anfang einer Sonata à 2 Cembali, welche unvollendet geblieben iſt, mit der Ueberſchrift Per la Signora Constanza Weber — ah! Eine Sonate für Pianoforte und Violine in C dur, an welcher nur die letzten Takte des letzten Satzes fehlen (403 K.), aus dem Jahr 1782 iſt überſchrieben Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse. In einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) erwähnt die Wittwe auch eines Marſches für Klavier, den ihr Mann für ſie componirt habe. Obgleich ihre Stimme nicht ſo bedeutend war wie die ihrer Schweſtern Aloyſia und Joſepha, ſang ſie doch recht gut, namentlich ſicher vom Blatt, ſo daß Mozart mit ihr ſeine Compoſitionen zu verſuchen pflegte. Es ſind Solfeggien von Mozart mit der Ueberſchrift: per la mia cara Costanza und per la mia cara consorte erhalten (393 K.), theils Uebungen von wenig Takten, theils ausgeführte Sätze in verſchiedenem Stil und Tempo, welche für Stimmbildung und Vortrag die mannichfachſten Aufgaben ſtellen. Und eine Arie In te spero o sposo amato (Metaſtaſio Demofoonte I sc. 2) von der Wittwe in einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) als componirt per la cara mia consorte erwähnt, deren Anfang im Entwurf bei Niſſen (Anhang S. 28) als Facſimile mitgetheilt iſt, macht an die Höhe und Volubilität der Stimme Anſprüche, welche an ihre Schweſter Aloyſia erinnern. Danach kann man ſich nicht wundern, daß Conſtanze nicht allein bei Aufführungen im geſelligen Kreiſe die Sopranſtimme zu übernehmen pflegte, ſondern auch bei dem Beſuch zu Salzburg die Sopranſoli der Meſſe in C moll (427 K.) ſang, welche eine bedeutende Sängerin verlangen. Noch in dem 1796 in Berlin von ihr veranſtalteten großen Concert trat ſie, dem Programme zufolge, unter den Soliſten auf.

Daß ſie auch ſonſt muſikaliſche Bildung und Sinn für ernſte Muſik hatte, läßt ſich aus ihrer Vorliebe für Fugen ſchließen, von der Mozart ſeiner Schweſter ſchreibt (20. April 1782), als er ihr ein für ſie componirtes Praeludium nebſt Fuge (394 K.) ſchickte:

Die Urſache daß dieſe Fuge auf die Welt gekommen iſt wirklich meine liebe Conſtanze. Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händel und Sebaſtian Bach (nachdem ich ſie ihm durchgeſpielt) nach Hauſe gegeben. Als Conſtanze die Fugen hörte, ward ſie ganz verliebt darein; ſie will nichts als Fugen hören, beſonders aber (in

6 Jahrb. d. Tonk. (1796) S. 43.

dieſem Fache) nichts als Händel und Bach. Weil ſie mich nun öfters aus dem Kopf Fugen ſpielen gehört hat, ſo fragte ſie mich, ob ich noch keine aufgeſchrieben hätte? — und als ich ihr nein ſagte, ſo zankte ſie mich recht ſehr, daß ich eben das Künſtlichſte und Schönſte in der Muſik nicht ſchreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufſetzte und ſo ward ſie.

Sie brachte alſo Sinn und Verſtändniß für Muſik mit, wie Mozart ſie von einer Frau verlangen mußte, mit der er glücklich ſein ſollte. Allein ſeine Productionskraft bedurfte einer Steigerung durch eine geiſtig erregte und erregende Frau nicht; es war vielmehr für ihn wohlthätig, wenn er im häuslichen Verkehr ein theilnehmendes Verſtändniß fand, das eher mildernd als treibend einwirkte. Freundlich ertrug ſie ſeine Zerſtreutheit, wenn er muſikaliſchen Gedanken nachhing, und fügte ſich manchen kleinen Launen, die aber bei Mozart gewöhnlich nicht aus Verſtimmung hervorgingen. Beim Aufſchreiben ſeiner Compoſitionen ſtörte ihn Geräuſch und Unterhaltung nicht; es war ihm vielmehr angenehm bei dieſer Arbeit von anderer Seite her ſich ſoweit beſchäftigen zu laſſen, daß die eigentliche Productivität gewiſſermaßen in Schach gehalten wurde. Dann ſetzte ſich ſeine Frau zu ihm und erzählte ihm Mährchen und Kindergeſchichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte, und je poſſenhafter ſie waren, deſto mehr ergötzten ſie ihn[7]. So war ſie auch ſtets bereit ihm bei Tiſch das Fleiſch zu zerſchneiden, was ihm läſtig war, weil er ſich in der Zerſtreutheit zu beſchädigen fürchtete[8]; eine Wunderlichkeit, die auch wohl zum Beweiſe gebraucht iſt, daß Mozart im Leben doch ſo ganz und gar ein Kind geblieben ſei.

Eine ſchwere Prüfung legte ihm die Kränklichkeit ſeiner Frau auf, deren Geſundheit häufige, zum Theil ſchwere Wochenbetten angriffen, ſo daß ſie oft leidend war, und namentlich im Jahr 1789 monatelang gefährlich krank daniederlag. Mit der größten Sorgfalt bot er alles auf was irgend zu ihrer Erleichterung geſchehen konnte, ſo ſchwer ihn die dadurch z. B. einen mehrere Jahre wiederholten Aufenthalt in Baden verurſachten Koſten auch drückten. Selten erfuhr er dabei eine Liberalität wie von einem wackern Fleckſieder Riurum, der Mozart perſönlich nicht kannte aber von ſeiner Muſik entzückt war. Als der Frau wegen einer Lähmung am Fuße Bäder von gekochtem Gekröſe verordnet waren, erbot er ſich ihr dieſelben in ſeinem Hauſe ſo lange als nöthig

7 Niſſen S. 689.

8 Schlichtegrolls Nekrolog; vgl. Zelter Briefw. mit Goethe VI S. 61.

ſei zu verſchaffen, und war nach Beendigung der Cur nicht zu bewegen, weder für dieſe noch für Logis und Koſt während einer langen Zeit eine Entſchädigung anzunehmen[9]. Mozart ſelbſt war auf das zärtlichſte um ihre Pflege bemüht. Er ritt zu Zeiten morgens früh um 5 Uhr ſpazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Receptes vor dem Bett ſeiner Frau zu laſſen mit Vorſchriften dieſer Art:

Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünſche daß Du gut geſchlafen habeſt, daß Dich nichts geſtört habe, daß Du nicht zu jäh aufſtebeſt, daß Du Dich nicht erkälteſt, nicht bückſt, nicht ſtreckſt, Dich mit Deinen Dienſtboten nicht zürnſt, im nächſten Zimmer nicht über die Schwelle fällſt. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geſchieht! Ich komme um — Uhr[10].

In ſeinen Briefen (Beil. XVI) ſpricht ſich ebenfalls die zärtlichſte Sorgfalt für ihre Geſundheit aus, namentlich ermahnt er ſie immer wieder den ſchwachen Fuß zu ſchonen. Auch Frau Haibl erzählt[11]:

Wie war Mozart beſorgt, wenn ſeinem lieben Weibchen etwas fehlte! So war es einmal, als ſie ſchwer krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich ſaß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach ſo langer Zeit eingetretenen Schlummer; ſtille hielten wir alles wie in einem Grabe um ſie nicht zu ſtören. Plötzlich trat ein roher Dienſtbote ein. Mozart erſchrak aus Furcht ſeine Frau möchte geſtört werden, wollte winken ſtill zu ſeyn und rückte den Seſſel rückwärts hinter ſich weg, indem er gerade das Federmeſſer offen in der Hand hielt. Dieſes ſpießte ſich zwiſchen den Seſſel und ſeinen Schenkel, ſo daß es ihm bis an das Heft in das dicke Fleiſch ging. Er, der ſonſt wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß ſeinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen. Wir gingen in ein Zimmer, in welchem unſere gute Mutter verborgen ſich aufhielt, weil wir den guten Mozart nicht wollten merken laſſen, wie ſchlecht ſeine Frau ſei, damit die Mutter doch gleich zur Hülfe da ſei. Sie verband ihn und ſtellte ihn durch Johannisöl wieder her. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, machte er es doch ſo daß ſeine Frau nichts erfuhr.

Er hatte ſich während jener lange dauernden Krankheit ſo daran gewöhnt jeden Beſuchenden mit dem Finger auf den Lippen und dem leiſen Ausruf chut! zu empfangen, daß er geraume Zeit nach ihrer Beſſerung ſelbſt auf der Straße, wenn er einen Bekannten ſah, ſich auf die Zehen erhob und ihm ſein chut! mit dem Finger am Munde zuflüſterte[12].

9 Niemetſchek S. 97. Niſſen S. 686 f.
10 A. M. Z. I S. 291. Niſſen S. 687.
11 Der von Niſſen benutzte Brief iſt mir durch Köchel mitgetheilt.
12 A. M. Z. I S. 291. Niſſen S. 687.

Dieſen Zügen inniger Zuneigung gegenüber wird man um ſo mehr überraſcht, wenn man erfährt, daß Mozart nach einer fleckenloſen Jugend ſeiner Frau die Treue nicht rein bewahrt habe. Sie ſelbſt erzählte ſpäter, daß Mozart ihr ſeine „Stubenmädeleien", wie ſie es nannte, ſelbſt bekannt, und daß ſie ihm dieſelbe verziehen habe: „er war ſo lieb, daß es nicht möglich war ihm böſe zu ſein, man mußte ihm wieder gut werden". Ihre Schweſter berichtigte dann wohl, daß Conſtanze nicht immer ſo geduldig geweſen ſei, ſondern daß es dabei auch zu heftigen Auftritten gekommen ſei, was freilich ſehr begreiflich iſt; indeſſen geht daraus hervor — und Mozarts Briefe an ſeine Frau beſtätigen es vollkommen —, daß das innige und zärtliche Verhältniß beider zu einander auch durch dieſe Fehltritte nicht innerlich geſtört worden iſt[13]. Man könnte deshalb darüber hinweggehen, wenn nicht das im Publicum wie in der Literatur herrſchend gewordene Gerücht einzelne Schwächen Mozarts zu bezeichnenden Charakterzügen geſtempelt hätte. Mit jeder Schülerin, mit jeder Sängerin, für die er eine Arie geſchrieben hat, wird ihm ein Liebesverhältniß angedichtet; es gilt für eine geiſtreiche Bemerkung, wenn man ihn als das leibhafte Vorbild des Don Juan anſieht, ja man hat wohl gar den Ruf eines Wüſtlings als die Beſtätigung ſeines künſtleriſchen Genies betrachtet. Hervorragende Begabung und Leiſtung auf geiſtigem Gebiet kann die Gleichheit Aller vor dem Sittengeſetz nicht aufheben: die Uebertretung deſſelben mag jeder mit Strenge oder mit Milde beurtheilen. Allein Schwächen, welche im gewöhnlichen Verkehr ſchonend beurtheilt oder gar nicht beachtet zu werden pflegen, darf man an hervorragende Naturen, wo ſie bekannt werden, weil uns an dieſen alles intereſſirt, nicht mit anderem Maaße meſſen, nicht zur Norm für die ſittliche Abſchätzung des ganzen Menſchen machen. Auch ſoll man dem Gerede und Geklatſch, welches ſich mit Vorliebe an dieſe Seite des Privatlebens großer Männer hängt, nicht allzubereitwillig Glauben ſchenken und nicht vereinzelte Fehltritte zum Laſter machen. Die freie und leichte Denkungsart und Lebensweiſe jener Zeit, die ſich ganz beſonders in Wien geltend machte[14], die eigenthümlichen Verſuchungen, denen ein

13 Ich bin mündlichen Mittheilungen bewährter Salzburger Freunde gefolgt, welche durch die Andeutung bei Niemetſchek S. 98 f. Niſſen S. 690) beſtätigt werden.

14 Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 268: „Der reiſende Franzos [K. Risbeck] ſpricht viel von der Liederlichkeit der Wiener. Alle großen Städte gleichen hierin Wien. Alle Höfe ſind mehr oder weniger verderbt, der Adel überall: der das Recht beſitzt zu thun was er will, mißbraucht es oft zu thun was ihm nicht ziemt. Allein freien Ton nimmt der Menſch, der ans Kleinſtädtiſche gewöhnt iſt, oft für Anzeige

Künſtler durch Temperament und Lebensverkehr ausgeſetzt iſt, machen es wohl begreiflich, wenn auch Mozart der menſchlichen Schwäche ſeinen Zoll entrichtete. Bedenkt man ferner, wie unbedachtſam er ſich gehen ließ, wie Gemeinheit und Handwerksneid gefliſſentlich ſeinen Ruf vergifteten, ſo ergiebt ſich leicht, daß man für die Beurtheilung von Mozarts Charakter eine beſſere Gewähr in zahlreichen, verbürgten und übereinſtimmenden Zügen edler Denkungsart als in leichtfertigen und boshaften Klätſchereien hat. Daß er auch über dieſe Verhältniſſe ernſt dachte, zeigen die Worte, welche er an einen ſeiner liebſten Freunde Gottfr. v. Jacquin richtete (Prag 4. Nov. 1787):

Nun, liebſter Freund, wie befinden Sie ſich? Ich hoffe daß Sie ſich alle ſo wohl und geſund befinden mögen wie wir; am vergnügt ſeyn kann es Ihnen, liebſter Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles beſitzen, was Sie ſich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünſchen können! beſonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen ſcheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Iſt das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterſchieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verſchafft? Sie danken mir wohl gar öfters ſo in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz ſtolz machen! — Doch, ohne allen Spaß — Sie ſind mir doch im Grunde ein bischen Dank ſchuldig, wenn Sie anderſt der Frl. N. würdig geworden ſind, denn ich ſpielte doch bei Ihrer Beſſerung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendſte Rolle.

Hummel, der als Mozarts Schüler in ſein Haus aufgenommen war, ſchrieb im Jahr 1831 todtkrank in Kiſſingen nieder: „Daß Mozart ſich der Schwelgerei überlaſſen habe erkläre ich außer den wenigen Gelegenheiten, zu denen Schikaneder ihn verlockte, dem es um die Zauberflöte zu thun war, für unwahr[15]“. Dies Zuſammenleben mit dem notoriſchen Wüſtling Schikaneder während des Sommers 1791, da ſeine Frau kränklich in Baden war, die Exceſſe, welche hier vorgefallen ſein mögen, ſind durch das Gerücht vergrößert im Gedächtniß haften geblieben und haben die Züge zu dem falſchen Bild von Mozarts leichtfertigen Leben gegeben[16].

---

der Ausſchweifung, und es iſt nichts weniger als das. Wenn ein hübſches Mädchen ſich die Hand, zuweilen gar den Mund küſſen läßt, wenn es keinen Skrupel hat, Jedem der es ſchätzt auch zu ſagen, es ſei ihm gut, ſo iſt das keine Todſünde und wehe dem Menſchen, der davon Mißbrauch macht“.

15 Nach einer handſchriftlichen biographiſchen Notiz über Hummel von M. J. Seidel, welche Preller mir mitgetheilt hat.

16 Wie weit man darin ging, zeigt Suard (mél. de litt. II p. 339 f.): J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une

Auch der Vorwurf ſchlechter Wirthſchaft und Verſchwendung darf nicht unberührt bleiben, ſo illiberal es auch erſcheinen mag die kleinlichen Sorgen des Gelderwerbs und des Haushalts, die man im Bereich ſeiner vier Wände zu halten pflegt, zur Reviſion vor die Nachwelt zu bringen. Allein dieſe Verhältniſſe ſind bei Mozart ſo ſehr in den Vordergrund geſchoben, daß eine wahrheitsgemäße Darſtellung unerläßlich iſt. Man hat theils die Zeitgenoſſen beſchuldigt daß ſie ihn auf unwürdige Weiſe haben darben laſſen, theils ihm ſelbſt vorgeworfen daß er durch Leichtſinn und Verſchwendung ſeine äußere Exiſtenz zerrüttet habe: beides iſt übertrieben und in dieſer Auffaſſung unrichtig.

Es iſt wahr, Mozart iſt in Wien während ſeines Lebens nicht ſo hoch geſtellt worden, wie nach ſeinem Tode. Daß große Publicum bewunderte ihn hauptſächlich als Klavierſpieler, der Zerfall der deutſchen Oper verhinderte ihn auf dem Wege fortzuſchreiten, welchen er mit der Entführung betreten hatte, ſeine italiäniſchen Opern fanden nicht ſoviel Beifall wie die leichteren ſeiner Zeitgenoſſen; als die Zauberflöte durchſchlug, war es zu ſpät. Es iſt daher begreiflich, wenn er die äußere Stellung, die ihm ohne Zweifel zukam, nicht gewann. Allein wenn die Nachwelt leicht ermeſſen kann, daß Mozart auf einen Platz neben Gluck und über Bono, Salieri und Starzer gerechten Anſpruch hatte, ſo darf man nicht überſehen, daß die Zeitgenoſſen den aufſtrebenden jungen Mann vor ſich hatten und daß jene älteren Männer im Beſitz ihrer Stellung waren. Auch ohne auf die Intriguen der Gegner und Joſephs Sparſamkeit zu viel Nachdruck zu legen, ſieht man wohl, daß es auch für Mozart nicht ſo leicht war eine würdige Stellung zu erlangen, da ſie erſt für ihn geſchaffen werden mußte.

Er ſelbſt hoffte nach dem glänzenden Erfolg der Entführung, nach dem allgemeinen Beifall, welchen er als Klavierſpieler fand, auf eine ſichere und anſtändige Anſtellung und war bitter enttäuſcht, als es ihm trotz ſo guter Fürſprache nicht einmal gelang als Lehrmeiſter der Prinzeſſin Eliſabeth anzukommen. Leicht erregt, wie er war, faßte er gleich den Gedanken Wien wieder zu verlaſſen und ſchrieb er dem Vater (17. Aug. 1782):

femme de théatre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me parait peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déja fort altérée.

Die Herren Wiener (worunter aber hauptſächlich der Kayſer verſtanden iſt) ſollen nur nicht glauben daß ich wegen Wien allein auf der Welt ſeye. — Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kayſer — aber erbetteln will ich keinen Dienſt. Ich glaube ſoviel im Stande zu ſeyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutſchland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wiſſen) ſtolz bin, nicht aufnehmen, ſo muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geſchickten Teutſchen mehr reich werden — und das zur Schande der teutſchen Nation. Sie wiſſen wohl daß faſt in allen Künſten immer die Teutſchen diejenigen waren, welche excellirten — wo fanden ſie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? in Teutſchland wohl gewiß nicht! Selbſt Gluck — hat ihn Teutſchland zu dieſem großen Mann gemacht? leider nicht! Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron van Swieten, ſelbſt der Fürſt Kaunitz iſt deswegen mit dem Kayſer ſehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent ſchätzt und ſie aus ſeinem Gebiet läßt. Letzterer ſagte jüngſthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß ſolche Leute nur alle hundert Jahre auf die Welt kämen und ſolche Leute müſſe man nicht aus Teutſchland treiben — beſonders wenn man ſo glücklich iſt, ſie wirklich in der Reſidenzſtadt zu beſitzen. Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürſt Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; zuletzt ſagte er noch: Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie ſich die Mühe gegeben haben mich zu beſuchen u. ſ. w. Sie können auch nicht glauben, was ſich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; allein ich kann auch nicht ſo lange warten, und will auch wirklich nicht ſo auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch, (wenn er ſchon der Kayſer iſt) ſeine Gnade nicht ſo von Nöthen habe.

Sein Gedanke, den er auch im Geſpräch hie und da hatte fallen laſſen, war in den nächſten Faſten nach Paris zu gehen. Er ſchrieb deshalb an Le Gros und meinte, wenn er nur ein Engagement für das concert spirituel und das concert des amateurs erlange, ſo würden die Schüler nicht ausbleiben, auch ſei dort mit Compoſitionen wohl etwas zu machen, die Hauptſache würde ihm freilich die Oper ſein[17]. Er hatte ſich zu dieſem Zweck ſeit einiger Zeit wieder täglich im Franzöſiſchen geübt und im Hinblick auf eine Kunſtreiſe nach England auch im Engliſchen Stunden genommen, das er in drei Monaten paſſabel zu verſtehen hoffte[18].

Der Vater war über dieſen Gedanken, kaum verheirathet aufs Un-

17 Bekanntlich wurde Salieri 1784 von Gluck als Componiſt für die große Oper in Paris empfohlen, da er ſelbſt den Auftrag die Oper Les Danaides zu componiren nicht mehr übernehmen wollte (Moſel Salieri S. 77 ff.).

18 Ein Buch mit Aufſätzen und Briefen, die er zur Uebung im Engliſchen gemacht hatte, benutzte Mozart im Jahr 1784 als Rechnungsbuch (André Verz. zu Mozarts themat. Catalog S. 3).

gewisse hin sich in die Fremde zu begeben anstatt in Wien günstigere Zeiten und Umstände abzuwarten, nicht wenig bestürzt; er machte nicht bloß seinem Sohne kräftige Gegenvorstellungen, sondern schrieb auch an die Baronin von Waldstädten (23. Aug. 1782)[19]:

Ich würde ganz beruhigt seyn [über die Heirath], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er alsogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in Activität setzen, dann fühlt er sich und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Weg stehen und leider werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besondern genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege seine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Capellmeister Bono ist ein uralter Mann — Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem anderen Platz, und ist nicht Glück auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! sprechen Sie ihm Geduld ein, und erlauben Sie mir, daß ich mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohren Meinung hierüber zu vernehmen.

Seine Vorstellungen machten auch auf Wolfgang den gewünschten Eindruck; er mußte dem Vater zugestehen (24. Aug. 1782), daß es allerdings besser sei, wenn er noch einige Zeit in Wien abwarte, da er jederzeit nach Frankreich und England kommen könne. Beruhigt schrieb dieser an die Baronin (13. Sept. 1782): „Mein Sohn hat auf mein Schreiben von seinem Entschluß Wien zu verlassen etwas nachgelassen, und da er mich in Salzburg besuchen will, so werde ihm die weiteren nöthigen und kräftigsten Vorstellungen machen".

Diese Vorstellungen mochten um so wirksamer sein, da Mozart mit der Theilnahme und dem Beifall des Wiener Publicums in der nächsten Zeit wohl zufrieden war. Zwar sah er sich, als wieder eine italiänische Oper berufen wurde, vom Theater zunächst ausgeschlossen; allein im Jahr 1786 bewies ihm der Kaiser, daß er ihn nicht vergessen habe, indem er ihm die Composition des Schauspieldirector und des Figaro übertrug. Als aber Mozart dessen ungeachtet ohne feste Anstellung blieb, erwachte in ihm von Neuem ernstlich der Gedanke Wien zu verlassen, und nach England zu gehen. Ein Engländer Thomas Attwood (1767—1838) war aus Italien im Jahr 1785 nach

19 Hamburg. litt. u. krit. Blätt. 1856 Nr. 72 S. 563.

Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden; auch war durch ein eigenthümliches Zuſammentreffen bei der italiäniſchen Oper der Irländer Michael Kelly als Tenoriſt, die Engländerin Nancy Storace als Prima Donna engagirt und der Bruder derſelben Stephan Storace hielt ſich als Componiſt ebenfalls eine Zeitlang in Wien auf. Mozart war mit ihnen nahe befreundet, und dieſer Verkehr beſtärkte ihn in ſeinem Plan. Anfang November 1786 ſchrieb er ſeinem Vater, daß er in der zweiten Hälfte des Faſchings eine Reiſe durch Deutſchland nach England zu unternehmen beabſichtigte, wenn der Vater ſich entſchließen könne für die Zeit ſeiner Abweſenheit, da Conſtanze ihn begleiten werde, die beiden Kinder mit den Mägden zu ſich ins Haus und unter ſeine Aufſicht zu nehmen. „Ich habe aber tüchtig geſchrieben“ meldet er ſeiner Tochter (17. Nov. 1786) „und verſprochen die Continuation meines Briefes mit nächſter Poſt ihm zu ſchicken. Das wäre freylich nicht übel — ſie könnten ruhig reiſen — könnten ſterben — könnten in England bleiben — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen — oder der Bezahlung, die er mir für Menſcher und Kinder anträgt u. ſ. w. Baſta! meine Entſchuldigung iſt kräftig und lehrreich, wenn er es benützen will“. Man ſieht, wie ſehr der ſonſt ſo ſorgliche Vater gegen ſeinen Sohn und deſſen Frau eingenommen war, während die ſeit dem Auguſt 1784 verheirathete Tochter in ſeinem Hauſe das Wochenbett halten mußte, worauf er ihren Sohn Leopold bei ſich behielt, was er Wolfgang verſchwieg. Dieſer gab darauf ſeinen Plan vorläufig auf. Als aber ſeine engliſchen Freunde Anfang Februar 1787 Wien verließen und nach England zurückkehrten, regten ſie auch in ihm jenen Wunſch wieder auf. Er war nun vorſichtiger geworden; Attwood ſollte ihm in London erſt eine ſichere Stellung bereiten, indem er ihm eine Subſcription für Concerte oder den Auftrag eine Oper zu ſchreiben verſchaffte, dann erſt wollte er hingehen. Er hoffte, daß der Vater ihm für dieſen Fall auch die Sorge für die Kinder abnehmen werde, bis es entſchieden ſei, ob er dauernd dort bleiben oder wieder nach Deutſchland zurückkehren werde. Die Reiſenden kamen durch Salzburg und machten mit L. Mozart Bekanntſchaft, die zu gegenſeitiger Befriedigung ausfiel[20]; allein ſeine Bedenken gegen Wolfgangs Reiſe konnten dadurch freilich nicht gehoben werden. Er ſchrieb ihm daher väterlich, wie er ſeiner Tochter meldet (1. März 1787), „daß er auf der Reiſe im Sommer

20 Kelly reminisc. I p. 277 ff. Auch L. Mozart erſtattete ſeiner Tochter ausführlichen Bericht über die engliſche Geſellſchaft, welche vom Erzbiſchof zu einem Hofconcert eingeladen und ſehr höflich aufgenommen wurde.

nichts gewinnen und zu unrechter Zeit nach England kommen würde, 2000 fl. im Sack haben und ſicher Noth leiden müſſe, da der Storace gewiß die erſte Oper ſchreiben wird, — ſo mag er den Muth verlieren".

Er gab auch jetzt ſein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publicum gedrungen[21], und dies wurde Veranlaſſung für den Kaiſer, Mozart durch eine ſichere Stellung an Wien zu feſſeln[22], was leider deſſen Vater, der am 28. Mai 1787 ſtarb, nicht mehr erlebte. Da keine Kapellmeiſterſtelle vacant war, ſo ernannte er ihn zu ſeinem Kammermuſicus, mit einem Gehalt von 800 fl. Daß dieſer nicht bedeutender ausfiel ſchrieb man dem Einfluß Stracks zu; er war, wie gewöhnlich, um Rath gefragt und ſein Vorſchlag begegnete der Neigung des Kaiſers zur Sparſamkeit. Das Decret wurde am 7. Dec. 1787 ausgefertigt (Beil. I, 9); im Auguſt 1788 beruhigt er ſeine Schweſter, daß er wirklich feſt angeſtellt und auf dem officiellen Theaterzettel ſogar „Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten Seiner k. k. Maj." genannt ſei. Gluck, den Maria Thereſia am 18. Oct. 1774 zum k. k. Kammercompoſiteur mit 2000 fl. Gehalt ernannt hatte, war am 15. Nov. 1787 geſtorben. Mozart rückte alſo eigentlich in ſeine Stelle; daß es keine unverdiente Auszeichnung geweſen wäre ihm auch denſelben Gehalt zu verleihen, ſcheint man bei Hofe nicht empfunden zu haben. Mozart ſelbſt war mit der Beſoldung nicht unzufrieden, da Niemand von den zur kaiſerlichen Kammer gehörigen Muſikern mehr bekam; allein es kränkte ihn ſpäter mit Recht, daß man ihn denſelben fortbeziehen ließ, ohne ihn dieſer Stellung gemäß zu beſchäftigen. Er empfand es wie ein Almoſen das man ihm hinwarf, während ihm die Gelegenheit, ſich als Componiſt geltend zu machen, entzogen wurde, und in bitterem Unmuth ſchrieb er, als er nach damaliger Vorſchrift ſein Vermögen in einem verſiegelten Zettel angeben (fattiren) mußte, hinzu: „Zuviel für das, was ich leiſte, zu wenig für das, was ich leiſten könnte"[23]. Das war nicht die rechte Weiſe, an die Zuſage zu erinnern,

21 In einem Bericht aus Wien vom 29. Jan. 1787 heißt es (Cramers muſik. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine muſikaliſche Reiſe nach Prag, Berlin und man ſagt ſogar nach London angetreten. Ich wünſche, daß ſie zu ſeinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge". Auch L. Mozart ſchrieb ſeiner Tochter (12. Jan. 1787): „Die Rede, daß Dein Bruder nach England reiſen wird beſtätigt ſich noch immer von Wien, Prag und München".

22 Niemetſchek S. 44. Rochlitzs auf Mittheilungen der Wittwe Mozarts gegründete Erzählung (A. M. Z. I S. 22 ff.) iſt von Niſſen (S. 535 ff.) in Einzelheiten berichtigt.

23 A. M. Z. I S. 291.

daß man bei vorkommender Gelegenheit auf eine „Aufbeſſerung“ bedacht ſein wolle. Die ſchweren Sorgen, von denen die ſpäteren Jahre Joſephs bedrängt und verdüſtert waren, machen es begreiflich, daß mit der Lebhaftigkeit ſeines Intereſſes für Muſik und Oper auch die Sorge für den großen Componiſten, der es ſo gar nicht verſtand, ſich geltend zu machen, in den Hintergrund trat.

Daß er auch die beſte Gelegenheit nicht zu ſeinem Vortheil zu benutzen wußte, bewies er, als ihm bei ſeinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 Friedrich Wilhelm II die Stelle eines Kapellmeiſters mit 3000 Thlr. Gehalt anbot. Nachdenklich und gerührt erwiederte Mozart: „Soll ich meinen guten Kaiſer ganz verlaſſen?“ Der König hieß ihn den Vorſchlag näher überlegen und verſprach, auch wenn Mozart erſt nach Jahr und Tag kommen wolle, ſein Anerbieten aufrecht zu halten[24]. Nach Wien zurückgekehrt, dachte er anfangs nicht daran, dieſes Antrags zu erwähnen; durch das Zureden ſeiner Freunde ließ er ſich endlich bewegen, dem Kaiſer die Sache vorzutragen und um ſeine Entlaſſung zu bitten. Unangenehm überraſcht fragte Joſeph: „Wie? Sie wollen mich verlaſſen, Mozart?“ Da antwortete dieſer gerührt: „Ew. Majeſtät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“. Auf die Frage eines Freundes, ob er denn die Gelegenheit auch benutzt habe, um ſich eine entſprechende Entſchädigung auszubedingen, rief er unwillig aus: „Der Teufel denke in ſolcher Stunde daran!“

Mozart bekam nun zwar Ende 1789 den Auftrag, die Oper Così fan tutte zu ſchreiben, allein Joſeph II ſtarb (20. Febr. 1790), ehe für Mozarts Lage dauernd geſorgt war. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II ſcheint er einen Verſuch gemacht zu haben, neben Salieri als zweiter Kapellmeiſter angeſtellt zu werden — der alte Bono war bereits 1788 geſtorben und Salieri an ſeine Stelle aufgerückt[25] —, allein auch dieſer blieb ohne Erfolg (Beil. I, 10). Da er nun die Hoffnung, vom Hofe angeſtellt zu werden, vorläufig wenigſtens aufgeben mußte, ſuchte er ſich für die Zukunft von einer anderen Seite ſicher zu ſtellen, indem er beim Magiſtrat mit der Bitte einkam, ihn dem Kapellmeiſter Hofmann an der Stephanskirche zu adjungiren (Beil. I, 11). Sein Geſuch wurde gewährt, der Magiſtrat adjungirte

24 Rochlitz erwähnt ausdrücklich, der König habe dieſes Geſpräch verſchiedenen Perſonen, unter anderen auch der Witwe Mozarts während ihres Aufenthalts in Berlin im Februar 1796 mitgetheilt.

25 Moſel Salieri S. 132.

ihn dem Kapellmeiſter am Dom und ſicherte ihm für den Fall, daß Hofmann ſtürbe, die einträgliche Stelle zu (Beil. I, 12); allein der alte Mann überlebte Mozart, der auch dieſe Hoffnung auf ein geſichertes Auskommen nicht erfüllt ſah[26].

Unter ſolchen Umſtänden war Mozart für ſeinen Unterhalt weſentlich auf Unterricht, Concerte und Componiren angewieſen. Wie groß ſeine Abneigung war, Lectionen zu geben, haben wir ſchon geſehen (S. 418), und daß dieſe eher zu- als abnahm, iſt begreiflich. Und doch mußte er ſpäter froh ſein, wenn er nur Stunden zu geben hatte; im Mai 1790 ſchrieb er ſeinem Freunde Puchberg (Beil. XX, 5): „Nun habe ich zwey Scolaren, ich möchte es gern auf acht Scolaren bringen; — ſuchen Sie es auszuſtreuen, daß ich Lectionen annehme". Mozart war nie ein geſuchter und demgemäß bezahlter Muſiklehrer in Wien, wie es Steffan, Kozeluch, Righini waren; dies kann auffallen, da man ihn als Klavierſpieler ſo ſehr auszeichnete, allein es fehlte ihm dazu an Betriebſamkeit und Fügſamkeit, vielleicht auch an Stetigkeit und Regelmäßigkeit. Wo er Talent und Eifer fand, wo er ſich perſönlich angezogen fühlte, gab er auch gern Unterricht, wie der Schweſter ſeines Freundes Gottfr. v. Jacquin, Franziska (ſpäter Frau v. Laguſius), dem er von Prag ſchreibt (14. Jan. 1787):

Ihrer Frl. Schweſter küſſe ich tauſendmal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu ſeyn — doch dieſe Ermahnung iſt unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche ſo fleißig und ſo viel Eifer gezeigt hätte wie eben ſie — und in der That, ich freue mich recht ſehr wieder darauf ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben.

Sie galt für eine vortreffliche Klavierſpielerin und eine der beſten Schülerinnen Mozarts, der das Trio mit Klarinette und Bratſche

26 Die Erzählung, daß Mozart nach ſeiner Rückkehr aus Prag (Sept. 1791), wie Niemetſchek berichtet (S. 36), oder, wie es gewöhnlich ausgeſchmückt wird, auf dem Todtenbett das Anſtellungsdecret als wirklicher Kapellmeiſter am Dom mit allen Emolumenten erhalten habe, erweiſt ſich als unbegründet. Denn in dem Penſionsgeſuch der Wittwe (im Mozarteum in Salzburg) iſt nur von der „vor Kurzem erhaltnen Anwartſchaft auf die Kapellmeiſterſtelle am Dom" die Rede und in einem am 12. Decbr. 1791 ausgeſtellten Decrets des Magiſtrats (in Al. Fuchs Sammlung) wird „Joh. Georg Albrechtsberger k. k. Hoforganiſten die durch Abſterben des Hrn. Mozart erledigte Kapellmeiſters Adjunktenſtelle bei der Metropolitankirche zu St. Stephan" unter denſelben Bedingungen übertragen. Hofmann ſtarb erſt 1792 — die Jahreszahl 1782 bei Gerber iſt ein Druckfehler — und nun wurde Albrechtsberger ſein Nachfolger.

(498 K.) für ſie geſchrieben haben ſoll (5. Aug. 1796)[27]. Auch die große vierhändige Sonate in C dur (521 K.) ſchickte er ihr, ſo wie ſie fertig war (29. Mai 1787) und ließ ihr durch den Bruder ſagen, „ſie möchte ſich aber gleich darüber machen, denn ſie ſeye etwas ſchwer". Es waren meiſtens Damen, welche bei ihm Unterricht nahmen — die Damen, namentlich der höheren Stände, hatten in Wien damals durch feine Bildung und Geſchmack, beſonders in der Muſik, ein Recht, den Ton anzugeben[28]. Unter ihnen waren mehrere Schülerinnen im echten Sinne des Wortes, wie Frau v. Trattnern, an welche er ausführliche ſchriftliche Mittheilungen über den Vortrag ſeiner Klaviercompoſitionen, namentlich der für ſie componirten Phantaſie in C moll richtete[29]. Für Barbara Ployer componirte er (9. Febr. 1784) das Concert in Es dur (449 K.), das er nicht zu den großen gerechnet wiſſen wollte (24. Mai 1784), und (12. April 1784) das ſchwierigere in G dur (453 K.), und berichtet dem Vater (9. Juni 1784):

Morgen wird beim Hrn. Agenten Ployer in Döbling auf dem Lande Accademie ſeyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Concert ex G, ich das Quintett [mit Blasinſtrumenten in Es dur, 452 K.], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere [in D dur, componirt Anfang 1784, 448 K.] ſpielen. Ich werde den Paeſiello, der auf ſeiner Rückreiſe aus Petersburg ſein dem May ſich hier befindet, mit dem Wagen abholen, um ihn meine Compoſition und meine Scolarin hören zu laſſen.

Größer mochte wohl die Anzahl derjenigen ſein, welche, wie Frl. Aurnhammer, im geſelligen Verkehr von Mozart zu profitiren ſuchten oder auf kurze Zeit Unterricht nahmen, um den großen Virtuoſen ihren Lehrer nennen zu können. So erzählt der berühmte Arzt Joſ. Frank, daß er im Jahr 1790 zwölf Lectionen bei ihm genommen habe[30]:

Ich fand Mozart, einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleiſchigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, ſagte er, ſpielen Sie mir etwas vor. Ich ſpielte ihm eine Phantaſie von ſeiner Compoſition. Nicht übel, ſagte er zu meinem großen Erſtaunen, jetzt werde ich ſie Ihnen hören laſſen. Welch Wunder! Unter ſeinen Fingern wurde das Clavier

27 Caroline Pichler Denkwürd. I S. 180.

28 K. R[isbeck] Briefe I S. 292. G. Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 268 f. Meyer L. Schröder I S. 360. Schink dramaturg. Monate II S. 542 f.

29 Niemetſchek S. 92. Nach einem Briefe Niſſens an Härtel (27. Nov. 1799) waren ſie im Beſitze Gelineks und ſcheinen verſchollen. Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1808 II S. 802.

30 Prutz deutſch. Muſeum II S. 27 f. Frank war bekannt als „großer Muſiker". Briefw. Carl Auguſts mit Goethe I S. 302 f.

ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente[31]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich seine Phantasie ausführen sollte. Ich hatte das Glück ihn zu verstehen. — Spielen Sie noch andere Stücke von meiner Composition? — Ja, mein Herr, erwiederte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unser dummer Pöbel meint (455 K.), und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorspielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören als wenn Sie selbst spielen.

Man sieht, daß Mozart mit Klugheit und Geschick auch solche Schüler zu behandeln wußte. In anderer Weise ließ er diejenigen, welche sich unter seiner Anweisung zu Künstlern heranbilden wollten, nicht allein von dem regelmäßigen Unterricht, sondern mehr noch von dem anregenden und fördernden Verkehr mit ihm Vortheil für ihre Bildung ziehen.

Johann Nepomuk Hummel kam mit seinem Vater, der später die Leitung des Orchesters bei Schikaneder übernahm, im Jahr 1785 nach Wien und erregte schon damals als siebenjähriger Knabe durch sein Klavierspiel das größte Aufsehen. Ein Schüler Mozarts, Freystädter, brachte Hummel 1787 zu Mozart, dem er eine seiner leichteren Sonaten vorspielte, wobei Mozart nur das zu rasche Tempo tadelte, und dann auswendig eins seiner neuesten Concerte[32]. Darauf entschloß sich Mozart, ihn zu unterrichten, unter der Bedingung, daß er ganz zu ihm ins Haus käme. Wie oft und regelmäßig er Lectionen erhielt, ist nicht zu sagen, aber er hörte Mozart spielen und wurde dessen Vorspieler, denn was an Klaviermusik ins Haus kam, das mußte Hummel vorspielen und Mozart lernte es auf diese Weise kennen. Eines Abends kam Mozart mit seiner Frau aus einer Gesellschaft spät nach Hause und fand ein Musikstück vor, das er neugierig war zu hören. Der junge Hummel, der auf die Rückkehr Mozarts wartete, hatte sich auf ein Paar Stühle gelegt und war eingeschlafen. „Stanzerl", sagte Mozart zu seiner Frau, „wecke den Hans und gieb ihm ein Glas Wein". Gesagt gethan, und so spielte der Knabe in der Nacht noch das neue Musikstück[33]. Ungebunden war die musikalische Erziehung Mozarts allerdings. Freystädter erzählte, daß er meistens während des Kegelschiebens an einem Nebentischchen sitzend von Mozart Anweisung und

31 L. Mozart schrieb seiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Fortepiano Pedal machen lassen, das unter dem Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist".

32 Allgem. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 489. Seibel handschr. Notiz.

33 So erzählt Holmes nach glaubwürdiger Familientradition (p. 258 f.).

Berichtigungen für ſeine Ausarbeitungen erhalten hätte[34]. Auch Attwood berichtet, daß ihn Mozart mitunter, ſtatt ihm eine Lection zu geben, zu einer Partie Billard aufgefordert habe[35]. Die Schüler empfanden das nicht als Willkür und Vernachläſſigung, ſondern fühlten ſich durch den Verkehr mit dem Meiſter wohlthätig angeregt. Den jungen Hummel nahm Mozart überall in Geſellſchaften, an den Hof mit, ließ ihn vorſpielen, ſpielte ſelbſt mit ihm vierhändig und erklärte, der Knabe werde ihm im Klavierſpiel bald den Rang ablaufen. Dieſer hing denn auch damals, wie in ſeinen ſpäteren Jahren, mit inniger Liebe an Mozart, in deſſen Hauſe er beinahe zwei Jahre geweſen war, als im Nov. 1788 ſein Vater mit ihm eine Kunſtreiſe antrat.

In der Theorie der Muſik gab Mozart ebenfalls Unterricht, auch an Damen, wenn es gewünſcht wurde, wie wir eine Couſine des Abbé Stadler als Mozarts Schülerin im Generalbaß kennen lernen. Auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet ſich das Heft, welches bei dieſer Unterweiſung im Generalbaß vom Jahr 1784 geführt iſt[36]. Mozart hat eine meiſtens recht charakteriſtiſche Melodie oder einen Baß oder beides hingeſchrieben, welche von der Schülerin mehrſtimmig ausgeſetzt worden ſind; hierauf hat Mozart den Satz corrigirt mit einer kurzen Bemerkung über den begangenen Fehler, abwechſelnd italiäniſch oder deutſch, mitunter in ſcherzhafter Wendung, z. B. Ho l'onore di dirla, che lei ha fatta la scioccagine (da par Suo) di far due ottave tra il 2 do Violino ed il Basso; oder: „Dieſes e hier iſt ſehr gezwungen. Man merkt, daß es nur geſetzt worden iſt, um nicht von einer Conſonanz zur andern in gerader Bewegung zu gehen — wie die ſchlechten Poeten öfters dem Reim zu gefallen eine Dummheit ſchreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübſch ſtufenweiſe durch lauter Terzausfüllungen gehen können". Uebrigens ſind dieſe Anmerkungen rein grammatiſch und man ſieht, Mozart hielt es ſelbſt einer Schülerin gegenüber mit der alten, ehrlichen Schulmeiſterei, welche vor allen Dingen den Schüler feſt in der praktiſchen Grammatik macht. Aus Heften dieſer Art, dergleichen auch Zelter eins (vielleicht das erwähnte) in Wien ſah[37], iſt dann ſpäter ein kleines Handbuch der Generalbaß-

34 Allgem. Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 489.

35 Holmes p. 259. Vgl. Fetis curios. hist. de la mus. p. 212 f.

36 Stadler (Vertheidig. der Echtheit des Req. S. 13 f.) ſagt: „So oft ich dieſe Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meiſter und freue mich daraus zu erſehen, wie er im Unterricht zu Werke ging".

37 Zelter Briefw. mit Goethe V S. 85. In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Joſ. Haydenreich „ein noch unbekanntes geſchriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbaſſes von Mozart" für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus.

lehre unter Mozarts Namen gedruckt und eine Zeitlang viel gebraucht worden[38]. Bei Vorgerückteren verfuhr er natürlich anders. Attwood bewahrte ein Heft mit Compositionen, welche er Mozart gleich nach seiner Ankunft in Wien vorgelegt hatte. Dieser hatte beim Durchsehen wo er anstieß, mit dem Wort „das hätte ich so gemacht" ganze Stellen neu geschrieben und so das ganze Heft durchcorrigirt[39]. Als der Tenorist Kelly, der artige kleine Lieder machte, welche Mozart lobte, auf den Gedanken kam, sich durch ernste contrapunktische Studien zum Componisten zu bilden, sagte ihm dieser: „Hätten Sie in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt studirt, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an Ihre Ausbildung als Sänger zu denken haben, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie, daß halbes Wissen ein gefährlich Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent, Melodien zu erfinden; mit ein wenig Theorie würden Sie dasselbe verderben, während Sie überall Musiker finden, die Ihnen etwas nachhelfen können. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet, den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktisten mit einem gemietheten Postgaul. Darum lassen Sie es gut sein und denken Sie an das italiänische Sprichwort chi sa più, meno sa"[40].

Wenn Mozart durch Musikstunden weder seinen Ruhm noch sein Auskommen begründen konnte, so erzielte er als Virtuos durch Concerte ganz andere Erfolge. Sein Vater warnte ihn, als er sich in Wien niederlassen wollte, vor der Wankelmuth des dortigen Publicums, allein er antwortete ihm wohlgemuth (2. Juni 1781):

Die Wiener sind wohl Leute, die gern abschießen, — aber nur am Theater, und mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiß das Clavierland! — und dann, lassen wir es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdessen hat man sich Ehre und Geld gemacht.

Hierin täuschte er sich nicht; der Beifall, welchen er beim ersten Auftreten gefunden hatte, wurde ihm zu Theil, so oft er sich in Wien hören ließ.

Die Fastenzeit, in welcher kein Schauspiel gegeben werden durfte, war die eigentliche Zeit für die öffentlichen Concerte oder Akademien,

38 Es ist unter dem Titel Kurzgefaßte Generalbaßschule von W. A. Mozart in Wien bei Steiner u. Co. mehrmals aufgelegt, und als Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822.

39 Holmes p. 316.

40 Kelly reminisc. I p. 228 f.

welche meiſt im Theater gegeben wurden, wie für die muſikaliſchen Geſellſchaften in Privathäuſern[41]. Mozart pflegte ebenfalls in den Faſten ein Concert zu geben. Nachdem das erſte (Anfang 1782) gut ausgefallen war (S. 646), verband er ſich im Frühjahr zu einer gemeinſamen Unternehmung mit einem gewiſſen Phil. Jac. Martin. Er war aus Regensburg gebürtig, hatte mit Freund Bullinger im Jeſuitenſeminar in München ſtudirt und ſich kümmerlich durchſchlagen müſſen, „ein recht guter junger Menſch, der ſich durch ſeine Muſique, durch ſeine ſchöne Schrift und überhaupt durch ſeine Geſchicklichkeit, guten Kopf und ſtarken Geiſt fortzubringen bemühet" (29. Mai 1782). Dieſer hatte, wie er dem Vater meldet (8. Mai 1782), im Winter ein Dilettanten-Concert errichtet, welches alle Freytage in der Mehlgrube aufgeführt wurde[42].

Sie wiſſen wohl daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar ſehr gute, ſowohl Frauenzimmer als Mannsperſonen; nur iſt es noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieſer Martin hat nun durch Decret von Kayſer die Erlaubniß erhalten, und zwar mit Verſicherung ſeines höchſten Wohlgefallens, zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmuſique auf den ſchönſten Plätzen der Stadt[43]. Das Abonnement für den ganzen Sommer iſt zwey Ducaten. Nun können Sie ſich leicht denken, daß wir genug Subſcribenten bekommen werden, um ſo mehr da ich mich darum annehme und damit aſſociret bin. Ich ſetze den Fall, daß wir nur hundert Abonnenten haben, ſo hat doch (wenn auch die Unköſten 200 fl. wären, welches aber unmöglich ſeyn kann) doch jeder 300 fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen ſich ſehr darum an. Das Orcheſter iſt von lauter Dilettanten, die Fagottiſten und die Trompeten und Pauken ausgenommen.

41 Nicolai Reiſe IV S. 552. C. Pichler Denkw. I S. 127 f.

42 Nicolai berichtet (Reiſe IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieſes großen Dilettanteneoncertes und hält ſich nicht wenig über § 6 derſelben auf: „In den Nebenzimmern werden Spieltiſche für alle Arten Commerceſpiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, ſowie auch die Geſellſchaft mit allen Arten von Erfriſchungen auf Begehren bedient werden wird". Er verſichert in Privateoncerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, ſei es nicht ſo geweſen.

43 Wien. Ztg. 1782 Nr. 44. K. R[isbeck] Briefe I S. 276 f.: „Eins der ſchönſten Schauſpiele für mich waren in den letzten Sommernächten die ſogenannten Limonadehütten. Man ſchlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geſchenkt wird. Einige hundert Stühle ſtehen oft darum her und ſind mit Damen und Herren beſetzt. In einer kleinen Entfernung ſteht eine ſtarke Bande Muſikanten, und die große Stille, welche die zahlreichſte Verſammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeſchreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Muſik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Geſellſchaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen beſonderen Reiz". Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 78. Vgl. S. 152.

Den an der Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorſtadt von Joſeph I angelegten kaiſ. Augarten ließ Joſeph II in Stand ſetzen, und öffnete ihn 1775 dem Publicum zu freier Benutzung mit der bekannten Inſchrift über dem Thor: Allen Menſchen gewidmeter öffentlicher Beluſtigungsort von ihrem Schätzer[44]. Das Hauptgebäude wurde einem Wirth überlaſſen, für ſich baute der Kaiſer ein kleines, einfaches mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, in welchem er mitunter einige Tage zubrachte, wie er ſich überhaupt gern dort zwanglos unter die ſpatzierende Menge miſchte. Sonntags, beſonders nachmittags, fand ſich damals die ſchöne Welt Wiens dort zahlreich ein[45], die Speculation verſprach alſo guten Erfolg.

Hiebei gab es denn nun mancherlei zu thun, worüber er berichtet (25. Mai 1782):

Morgen iſt unſere erſte Muſique im Augarten. Um halb neun Uhr kömmt der Martin mit einer Kutſche, da haben wir noch ſechs Viſiten zu machen; dann um 11 Uhr muß ich damit fertig ſeyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann ſpeiſe ich bey der Gräfin Thun — NB in ihrem Garten, abends iſt dann die Probe von der Muſique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird ſingen; ein Knabe, mit Namen Türk[46], wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es (365 K.) ſpielen.

Dies erſte Concert fiel denn auch gut aus, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenſtein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieſer Unternehmung, die wohl nicht ſo glänzend ausfiel als anfangs gehofft wurde[47].

Deſto entſchiedener war in jeder Beziehung der Erfolg, welchen Mozart in den Concerten der Faſtenzeit 1783 errang. Vor ſeiner Akademie unterſtützte er ſeine Schwägerin Al. Lange in einem Concert, welches ſie am 11. März im Theater gab, aufs kräftigſte. Er ließ ſeine Pariſer Symphonie vom concert spirituel (297 K. S. 485 ff.) auf-

44 Hormayr Wien V, 1 S. 41. 50.

45 Nicolai Reiſe III S. 12 ff.

46 Franz Türke wird ſpäter noch als ausgezeichneter Dilettant erwähnt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 63).

47 Noch 1791 kündigte Martin »directeur des concerts d'amateurs« ſeine großen muſikaliſchen Akademien im k. k. Augarten, im Prater und am Hof in ziemlich kläglicher Weiſe an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 45 Anh.). Später wurden ſie unter der Leitung des Vicepräſ. v. Keeß fortgeſetzt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 74. A. M. Z. III S. 46).

führen, dann ſang ſie jene in Mannheim für ſie componirte Arie Non so d'onde viene, für welche er die Singſtimme neu variirte (294 K. S. 426 ff.) — was für Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden ſein! „Gluck hatte die Loge neben der Langiſchen“ berichtet er dem Vater (12. März 1783), „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speiſen ein“. Außerdem ſpielte er ſelbſt ein Concert ſeiner eigenen Compoſition. „Das Theater war ſehr voll; und ich wurde auf eine ſo ſchöne Art von dem hieſigen Publicum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war ſchon weg; man hörte aber nicht auf zu klatſchen, und ich mußte das Rondeau repetiren — es war ein ordentlicher Platzregen“. Daher waren denn auch in ſeiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen beſetzt und das Theater „konnte nicht voller ſein“. Er theilt ſeinem Vater das Programm dieſes Concerts mit, das im Allgemeinen eine Vorſtellung von Mozarts Akademien geben mag. Es wurden alſo aufgeführt

1. Die neue Hafner-Symphonie, welche im Sommer vorher componirt war (385 K. S. 649 f.).
2. Arie aus Idomeneo So il padre perdei (366 K. 12 vgl. S. 589 f.), geſungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subſcriptionsconcert, damals eben herausgegeben, in C dur (415 K. N. 5).
4. Die Scena für die Baumgarten, geſungen von Adamberger (369 K. S. 607 f.).
5. Die kleine Concertant-Symphonie der letzten Finalmuſik (320 K. S. 525).
6. Das hier beliebte Concert ex D (175. 382 K. S. 329).
7. Scena Parto, m'affretto aus der letzten Mailänder Oper (Lucio Silla 135 K., 16; vgl. S. 180 f.), geſungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantaſie von Mozart, die er, „weil der Kayſer da war“, mit einer kleinen Fuge anfing (S. 612), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Der eingebildete Philoſoph von Paiſiello (Salve tu domine), und als er durch den rauſchenden Beifall genöthigt wurde noch einmal zu ſpielen, wählte er die Arie Unſer dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimme von Mekka zum Thema ſeiner Variationen.
9. Ein neues Rondo, componirt für Mad. Lange, welche daſſelbe ſang (416 K.).
10. Das letzte Stück der erſten Symphonie.

Man ſieht, die Anforderungen an das was ein Concertgeber zu

leisten hatte waren andere als die jetzt gewöhnlichen, und das Publicum hatte auch am Zuhören mehr Lust. „Das liebste war mir", berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783), „daß Se. Maj. der Kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kommt, zur Casse schickt, sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr [als 25 Ducaten] versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Gränzen". Auch so konnte er mit seiner Einnahme zufrieden sein, welche in einem gleichzeitigen Bericht auf 1600 fl. geschätzt wird[48]. Etwas später spielte Mozart noch in der Akademie der Mlle. Teyber ein Concert. Auch damals sollte er das Rondo repetiren, er ließ aber, als er sich wieder an den Flügel hinsetzte, das Pult wegnehmen um frei zu spielen; „diese kleine Surprise erfreute das Publicum außerordentlich, man klatschte, rief bravo, bravissimo!" Der Kaiser ging auch aus diesem Concert erst fort, nachdem er ihn ganz ausgehört hatte. So berichtet Mozart sehr erfreuet seinem Vater (12. April 1783).

In der Fastenzeit des Jahres 1784 beabsichtigte er anfangs außer einer Akademie im Theater, welche im April stattfand[49], noch sechs Subscriptionsakademien zu geben und bat den Vater ihm die Partitur des Idomeneo zu schicken, weil er diesen zu produciren gedachte (6. Dec. 1783). Allein da der Klaviermeister Richter Samstags-Concerte angekündigt hatte, auf welche die Noblesse nur unter der Bedingung subscribirte, daß Mozart darin spielte, so versprach er ihm dreimal zu spielen, und machte dann nur auf drei Concerte für sich (zu 6 fl.) Subscription, welche an den drei letzten Mittwochen in den Fasten (17. 24. 31. März) in dem schönen Saal des Buchhändlers Trattnern am Graben[50] Statt fanden. Die Liste seiner Subscribenten, welche er dem Vater mittheilte, zählte 174 Namen[51], 30 mehr als seine Con-

48 Cramer Magaz. d. Musik I S. 578: „Heute gab der berühmte Hr. Chevalier Mozart eine musikalische Academie zu seinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich starkem Zuspruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantasieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Unser Monarch, der die ganze Academie gegen seine Gewohnheit mit seiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publicum ertheilten demselben so einstimmig Beifall, daß man hier kein Beispiel davon weiß. Die Einnahme dieser Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geschätzt".

49 Wien. Ztg. 1784 Nr. 28 Anh.

50 Nicolai Reise II S. 636 f.

51 Auf dieser stattlichen Liste finden sich nicht nur die Namen von Mozarts be-

currenten Richter und Fiſher, ein Violinſpieler, der Mann der Sängerin Storace[52], zuſammen hatten, die Einnahme fiel alſo gut aus. „Die erſte Accademie am 17. d.“ berichtet er (20. März 1784) „iſt glücklich abgelaufen, der Saal war angeſteckt voll und das neue Concert, ſo ich geſpielt, hat außerordentlich gefallen, und wo man hinkommt, hört man dieſe Accademie loben“. So ging es auch mit den übrigen Subſcriptionsconcerten, ſo daß er ſeinem Vater nach Schluß derſelben verſichern durfte, daß er ſich ſehr viel Ehre damit gemacht habe. Daneben gab er nun aber auch noch zwei Akademien im Theater, die ebenfalls ſehr günſtig ausfielen. „Morgen hätte meine erſte Accademie im Theater ſein ſollen“, ſchreibt er (20. März 1784) „Fürſt Louis Liechtenſtein giebt aber bey ſich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Nobleſſe, ſondern debauchirt mir auch die beſten Leute aus dem Orcheſtre. Ich habe ſie alſo durch ein gedrucktes Avertiſſement auf den erſten April verſchieben laſſen“. Er hatte für dieſe Akademien zwei große Concerte[53] geſchrieben und das Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente, welches außerordentlichen Beifall erhielt. „Ich ſelbſt“ fügt er hinzu, halte es für das Beſte, was ich noch in meinem Leben geſchrieben habe. Ich wollte wünſchen, Sie hätten es hören können! und wie ſchön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu geſtehen, gegen das Ende hin müde geworden von lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden“.

Im folgenden Jahr war Leopold Mozart Zeuge von den Triumphen ſeines Sohnes, den er in Wien beſuchte. „Dieſen Augenblick“ meldete er der Tochter (22. Jan. 1785) „erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder,

---

kannten Gönnern, Gräfin Thun, Bar. Waldſtädten, Graf Zichy, van Swieten, ſondern der Herzog von Würtemberg, Prinz von Meklenburg, die Fürſten C. Liechtenſtein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg ſind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Batthiany, Dietrichſtein, Erdödy, Eſterhazy, Harrach, Herberſtein, Keglewicz, Noſtiz, Palfy, Schaffgotſch, Stahremberg, Waldſtein und andere ſind in ihren verſchiedenen Zweigen vertreten, die Geſandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, die angeſehenſten Familien der Finanz Fries, Henikſtein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Jsdenczy, Bedekovich, Revery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — in Wahrheit die erleſenſte Geſellſchaft Wiens.

52 Kelly remin. I p. 231 f. Pohl Mozart in London S. 169 f.

53 In jener Zeit ſchrieb Mozart außer den beiden Concerten für Barb. v. Ployer (ſ. S. 718 f.), den 15. März das Concert in B dur N. 4, 450 K.) und den 22. März ein Concert in D dur (Nr. 13, 451 K.); das Quintett (452 K.) wurde den 30. März componirt.

wo er ſchreibt, daß ſein erſtes Concert den 11. Febr anfängt und alle Freytage continuirt". Der Vater richtete ſich ſo ein, daß er zu dem erſten dieſer Concerte, welche mit mehr als 150 Abonnenten zum Subſcriptionspreis von 3 Ducaten auf der Mehlgrube gegeben wurden, in Wien war. „Wolfgang" ſchrieb er an Mariane nach Beendigung des Concerts (11. Febr. 1785) „gab ein neues vortreffliches Clavier-Concert, woran der Copiſt noch geſtern als wir ankamen abſchrieb, und Dein Bruder nicht einmal das Rondo durchzuſpielen Zeit hatte, weil er die Copiatur nachſehen mußte. Das Concert geht aus D moll (466 K. Nr. 8)". Auch die zweite Akademie „war herrlich", und als Wolfgang eine Akademie zu ſeinem Vortheil im Theater gab, für welche das Concert aus C dur (467 K. Nr. 1) den 9. März 1785 geſchrieben war, machte er 559 fl.; „welche wir nicht vermutheten, da er eine aus über 150 Perſonen beſtehende Subſcriptionsgeſellſchaft hat und ſich ſo oft im Theater bei Anderer Akademien aus Gefälligkeit hat hören laſſen" wie Leopold Mozart ſchreibt (12. März 1785). So ſpielte er in dem Concert der Sängerin Laschi am 12. Febr. 1785 ein herrliches Concert, das er für die blinde Klavierſpielerin Mar. Ther. Paradies (1759—1824) nach Paris gemacht hatte, vermuthlich in B dur (456 K. N. 11), componirt 30. Sept. 1784. „Als Dein Bruder wegging", ſchreibt der Vater, „machte ihm der Kaiſer mit dem Hute in der Hand ein Compliment und rief: Bravo Mozart! Beim Herauskommen zum Spiel war ihm ohnehin zugeklatſcht worden".

Für die Faſten 1786 hatte Mozart, wie er ſeinem Vater ſchrieb (28. Dec. 1785), drei Subſcriptions-Akademien mit 120 Subſcribenten zu Stande gebracht; für dieſelben waren auch drei neue Concerte geſchrieben in Es dur (482 K. N. 6) am 26. Dec. 1785, in A dur (488 K. N. 2) am 2. März 1786 und in C moll am 24. März 1786, deſſen Andante er in der Akademie am 7. April, der letzten, welche im Theater gegeben wurde[54], repetiren mußte. In der Adventszeit deſſelben Jahres gab er, wie der Vater berichtet (8. Dec. 1786), auf dem Caſino vier Akademien, für welche er ein neues Concert in C dur (503 K. N. 16) am 4. Dec. 1786 componirte, und reiſte im Januar des folgenden Jahres nach Prag, wo der Componiſt des Figaro mit Enthuſiasmus aufgenommen wurde. Auf allgemeines Verlangen ließ er ſich in einer großen muſikaliſchen Akademie im Operntheater hören, das gedrängt voll war; der Beifall wollte nicht enden,

54 Wien. Ztg. 1786 Nr. 28 Anh.

als Mozart zum Schluß des Concerts frei phantaſirte, dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und ein zweites Concert hatte denſelben glänzenden Erfolg. Die Sängerin Storace erzählte Leop. Mozart, wie dieſer ſeiner Tochter mittheilt (1. März 1787), daß ſein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe.

Wenn auch der Ruhm und die Einnahme dieſer Concerte den Belohnungen nicht gleich kamen, welche ſchon damals Sängern und Sängerinnen von Ruf zu Theil wurden[55], ſo wäre es doch ungerecht zu behaupten, daß Mozart vom Publicum nicht gebührend anerkannt, und daß dieſe Anerkennung nicht auch in klingender Münze ausgeſprochen wäre. Bei einem Vergleich mit den beiſpielloſen Virtuoſenerfolgen neuerer Zeiten darf man nicht überſehen, daß das Concert beſuchende Publicum eine ungeheure Ausdehnung gegen jene Zeit gewonnen hat, wo auch dieſer Kunſtgenuß weſentlich noch ein Vorrecht der höheren Stände war. Zwar breitete ſich gerade damals in Wien die Theilnahme am Theater und an Concerten mit dem zunehmenden Intereſſe für Literatur und Kunſt auch im Bürgerſtande mehr aus, doch darf man ſich das Concertpublicum jener Zeit nicht als ein ähnlich zuſammengeſetztes denken, wie man ſie jetzt kennt. Der Unterſchied zeigt ſich namentlich in den Privatconcerten. Während des Winters, namentlich in der Faſtenzeit, ſpielten in den großen Geſellſchaften des Adels und des reichen Bürgerſtandes muſikaliſche Aufführungen die Hauptrolle, von einem Umfang und einer Bedeutung, wie jetzt etwa die Hofconcerte. Sehr allgemein war auch die Neigung für Liebhabertheater, auf denen auch Opern gegeben wurden[56]. Eine Oper bei Fürſt C. Lichtenſtein iſt oben (S. 726) erwähnt; Mozarts Idomeneo wurde 1786 auf dem vor dem Burgthor gelegenen Privatheater des Fürſten Auersperg aufgeführt (Beil. XV), auf welchem 1782 dem Großfürſten zu Ehren eine italiäniſche Oper gegeben wurde[57] und Kelly von der Gräfin Hatzfeld[58] Glucks Alceſte unübertrefflich ſchön hörte[59].

55 Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung und Equipage 1000 Ducaten Gehalt, wozu Benefice, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marcheſi erhielt für ſechs Vorſtellungen 600 Ducaten und einen koſtbaren Ring (Müller Abſchied S. 8).

56 Theaterkal. 1787 S. 95 f. C. Pichler Denkw. I S. 124 ff.

57 Wien. Ztg. 1782 Nr. 82.

58 Jahrb. f. Tonk. 1796 S. 25.

59 Kelly reminisc. I p. 201. Eine Aufführung des Axur wird erwähnt Jahrb. f. Tonk. 1796 S. 38. Mozart ſchrieb dem thematiſchen Verzeichniß zufolge am 20. April 1791 „für Dilettanti" einen verſchollenen Schlußchor zu Sarti's Oper Le gelosie villane.

Nicht selten unterhielten vornehme Herren ihre eigenen Kapellen, und wenn diese auch nicht wie beim Fürsten Esterhazy oder dem Prinzen von Hildburghausen[60], ein vollständig besetztes Orchester ausmachten, so konnten doch namentlich beim böhmischen Adel häufig die Hausbedienten im Orchester verwendet werden[61], oder man hatte wenigstens eine Harmoniemusik, die bei Tafel oder Serenaten besonders beliebt war[62]. Immer aber wurde für Privataufführungen dieser Art vollständiges Orchester verwandt[63], was allerdings durch die schwächere Besetzung desselben erleichtert wurde. Diese Einrichtung war von großer Bedeutung für die musikalischen Zustände. Die häufigen Concerte gaben einer großen Anzahl von Musikern Gelegenheit sich zu tüchtigen Orchesterspielern auszubilden und ein anständiges Auskommen, die Componisten fanden unausgesetzt Veranlassung sich auf verschiedene Weise zu versuchen, da die Masse des hier verbrauchten musikalischen Stoffes sehr ansehnlich sein mußte. Man setzte seinen Ehrgeiz darin durch ein treffliches Orchester auch wo möglich neue Compositionen angesehener Meister aufzuführen, vor allem aber berühmte Virtuosen zu gewinnen. Der Aufwand für musikalische Soireen war sehr groß, allein die Sitte machte der Aristokratie eine Ehrenpflicht aus dieser Begünstigung der damals alle anderen überragenden Kunst.

Bei dem Beifall, welchen Mozart als Klavierspieler fand, konnte es nicht ausbleiben, daß er für die Akademien der vornehmen Welt gesucht wurde. Bereits im Winter 1782 war er beim russischen Gesandten, Fürsten Gallizin, auf alle Concerte engagirt, „wurde allzeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Hause geführt, und dort auf die nobelste Art von der Welt tractirt" (21. Dec. 1782). Im nächsten Winter spielte er regelmäßig bei demselben, bei Graf Johann Esterhazy, bei Graf Zichy u. a. Er rechnet seinem Vater vor, daß er vom 26. Febr. bis 3. April fünfmal beim Gallizin, neunmal beim Esterhazy zu spielen habe, wozu drei Concerte von Richter und fünf eigene Akademien kämen, die zufälligen Einladungen nicht gerechnet. „Habe ich nicht genug zu thun?" fragt er ihn. „Ich glaube nicht, daß ich auf diese Art außer Uebung kommen werde". Als der Vater im Jahr 1785 in Wien war, schreibt er seiner Tochter, daß der Flügel Wolfgangs[64] vom

60 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 7 ff. 49 f.
61 Gyrowetz Selbstbiogr. S. 8.
62 Vgl. S. 312. 636. 645.
63 C. Pichler Denkw. I S. 45.
64 Mozarts Concertflügel ist jetzt in Salzburg im Mozarteum, ein kleines In-

11. Febr. bis 12. März „wohl zwölfmal ins Theater oder zum Fürſten Kaunitz, Grafen Zichy u. ſ. w. getragen worden ſei". In welcher Weiſe Mozart für dieſe Theilnahme an Privatconcerten honorirt worden ſei, darüber liegt nichts vor. Im Allgemeinen aber pflegte die Ariſtokratie ausgezeichnete Künſtler ausgezeichnet zu belohnen; auch war ihre Stellung, wie überhaupt, ſo auch dem Künſtler gegenüber, noch die exceptionelle, daß dieſer Beweiſe liberaler Freigebigkeit annehmen konnte ohne ſeine perſönliche Würde irgendwie verletzt zu fühlen. Die vornehme Haltung der Ariſtokratie dem Künſtler gegenüber hinderte doch in keiner Weiſe eine feine und wohlwollende, auf wahrer Achtung beruhende Behandlung deſſelben; es iſt begreiflich, daß dieſe Humanität der Vornehmen bereitwillig anerkannt und aufrichtig geprieſen wurde. Freilich fehlten auch Künſtler nicht, die ſich dem Adel gegenüber elend erniedrigten. Mozart bewegte ſich auch in dieſen Verhältniſſen völlig frei, nicht allein unbehindert durch die Formen des ſocialen Verkehrs, ſondern mit der wahren Unabhängigkeit eines bedeutenden Mannes, ohne Rückſichtsloſigkeit als Privilegium eines genialen Künſtlers in Anſpruch zu nehmen. Uebrigens ſchloß die förmlichere Etikette, welche dazumal die Stände ſtrenger ſchied, auch engere freundſchaftliche Verhältniſſe, wie es zwiſchen Mozart und dem Fürſten Karl Lichnowsky beſtand, keineswegs aus. Ein wahrer Freund war ihm auch Graf Auguſt Hatzfeld, der ein ungewöhnliches muſikaliſches Talent ſorgfältig ausgebildet hatte und ſich als Geiger im Quartettſpiel auszeichnete. Im vertrauten Verkehr mit Mozart hatte er ſich in ſeine Quartetts hineingelebt, daß man behauptete, dieſer höre ſie von keinem ſo gern vortragen[65]. Für ihn componirte er die Arie mit obligater Violine zum Idomeneo (Beil. XV). Allgemein rühmte man ſeinen edlen Charakter und die bewundernswerthe Faſſung, mit welcher er im einunddreißigſten Jahr (1787 in Bonn) geſtorben war. So ſchreibt Mozart in einem ſehr ernſten Brief an den Vater (4. April 1787):

Ich habe Ihnen ſchon über dieſen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebſten, beſten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war 31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn ſo genau kannten wie ich.

ſtrument von Anton Walter, in einem Kaſten von Nußbaumholz, mit ſchwarzen Unter- und weißen Obertaſten. Es hält 5 Octaven, iſt leicht im Anſchlag und ziemlich ſtark von Ton.

65 Cramers Mag. d. Muſ. II S. 1380 ff.

Mozart pflegte auch regelmäßig in ſeiner Wohnung Sonntags Vormittags Muſikaufführungen zu halten, zu welchen er nicht allein ſeine Freunde einlud, ſondern die von den Muſikliebhabern gegen Honorar beſucht wurden. Kelly erzählt[66], daß er nie bei denſelben gefehlt habe, auch finde ich ſie ſonſt mitunter erwähnt und habe noch von alten Leuten gehört, welche in Mozarts letzten Lebensjahren daran Theil genommen hatten. Dieſe fanden alſo auch damals noch Unterſtützung; ob Mozart ſeine öffentlichen Concerte auch nach dem Jahr 1788 mit gleichem Beifall und Erfolg fortſetzte, oder ob die Zeit gekommen war, in welcher auch er erfahren ſollte, daß die Wiener „gern abſchoſſen", kann ich nicht mit Beſtimmtheit ſagen. Da er im Juni, Juli und Auguſt des Jahres 1788 drei Symphonien ſchrieb, ſo läßt ſich daraus ſchließen, daß er damals Concerte gab, ſo wie man danach, daß in den nächſten Jahren weder Symphonien noch Concerte geſchrieben wurden, wohl vermuthen darf, daß ihm keine Akademien Veranlaſſung dazu boten. Leider ſprechen auch die ungünſtigen Vermögensverhältniſſe, in denen er ſich in dieſen Jahren befand, dafür, daß eine ſo bedeutende, odervielmehr ſeine wichtigſte Einnahmequelle verſiegt war, was dann die Reiſen nach Berlin und Frankfurt wohl hauptſächlich veranlaßte. Erſt im Januar 1791 begegnen wir einem Klavierconcert in B dur (595 K. Nr. 15), das wohl gewiß für ein Faſtenconcert beſtimmt war.

Die Veröffentlichung von Compoſitionen, welche nach jetzigen Begriffen Mozart ſeine Haupteinnahme hätte bringen müſſen, war verhältnißmäßig für ihn nicht einträglich. Der Muſikalienhandel hatte damals noch die Ausdehnung und Bedeutung nicht erlangt, wie ſpäter, obwohl bald nach Mozarts Tode gerade die Herausgabe ſeiner Werke weſentlich zum Aufſchwung deſſelben beigetragen hat. Zu ſeinen Lebzeiten aber wurden die Compoſitionen mehr durch Abſchriften als durch den Stich bekannt[67]; und der Componiſt mußte eine außerordentliche Sorgfalt anwenden, um den Vertrieb von Abſchriften zu verhüten, welche nicht von ihm bezogen, alſo ihm nicht bezahlt waren. Daß dieſe Sorgſamkeit nicht Mozarts Sache war, und daß man hinter ſeinem Rücken Abſchriften nahm und verkaufte, verſteht ſich von ſelbſt. Verſchiedene Muſikhandlungen (Joh. Traeg, Lauſch, Toricella u. a.) boten in den Zeitungen neben einander Abſchriften derſelben Compoſitionen unter ſeinen Augen an: für unrechtlich alſo galt dieſer Handels-

66 Kelly remin. I p. 226.

67 Mozarts bei ſeinen Lebzeiten gedruckte Compoſitionen gehen nur bis Op. 18 (Klavierconcert 451 K. Nr. 13), wobei Variationen und Lieder nicht gezählt wurden.

verkehr nicht, wenn er auch unerwünscht sein mochte. Nur mit seinen Concerten nahm er sich in Acht, weil ihm hier zu viel darauf ankam allein in ihrem Besitz zu bleiben und sie nicht von Jedem spielen zu lassen. Die drei ersten Concerte zwar hielt er für vortheilhaft selbst zu publiciren und schrieb seinem Vater, er wolle Billets gegen baare sechs Ducaten austheilen (23. Dec. 1782), später bot er sie dem hochansehnlichen Publicum, das bis zum letzten März subscribirte, „schön copirt und von ihm selbst übersehen" für 4 Ducaten an[68]. Auch das fand der Vater zu theuer; allein Mozart meinte, jedes Concert sei seinen Ducaten werth und nicht dafür zu copiren (22. Jan. 1783). Ob er dabei seine Rechnung fand weiß ich nicht, die später geschriebenen hielt er lieber zurück. Als er seinem Vater die im folgenden Jahr componirten zuschickte, schrieb er ihm (24. Mai 1784): „Ich will gern Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte, nur daß sie kein Mensch in die Hände bekommt; denn ich hätte erst heute für eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber, daß es mir Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein Paar Jährchen bey mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache". Auf Reisen nahm er daher nur die Orchesterstimmen mit und spielte selbst aus einer Klavierstimme, die, wie Rochlitz berichtet[69], ein sonderbares Ansehen hatte. Sie enthielt außer dem bezifferten Baß nur die Hauptideen ausgeschrieben, Figuren, Passagen u. dgl. leicht angedeutet; er verließ sich auf sein Gedächtniß, das ihn freilich nie im Stich ließ. Im Jahr 1788 kündigte er Abschriften von drei Quintetts für 4 Ducaten an[70].

Wenn der Componist sich bei Concerten, Symphonien hauptsächlich durch den Gebrauch in seinen eigenen Aufführungen entschädigt fand, so waren dagegen andere Sachen zunächst für Andere gemacht. Nicht wenige Compositionen schrieb Mozart für seine Schüler, eine außerordentliche Anzahl, wie die vielen Arien, für gute Freunde und Bekannte, allein manche wurden auch für bestimmte Veranlassungen bei ihm bestellt. Von diesen sind die Quartetts, welche er für Friedrich Wilhelm II im Jahr 1789 und 1790 schrieb (575. 589. 590 K.), ihm sicherlich gut honorirt; es wird erzählt, daß er für das erste derselben eine kostbare goldene Dose mit 100 Friedrichsdor erhielt[71]. Be-

68 Wien. Zeit. 1783 Nr. 5 Anh. Diese drei Concerte in A dur (414 K., Nr. 10), F dur (413 K., Nr. 12), und C dur (414 K., Nr. 5) sind dann gedruckt in Wien als Oeuvre IV.

69 A. M. Z. I S. 113.

70 Wien. Ztg. 1788 Nr. 27 Anh.

71 N. Berl. Musikzeitg. 1856 S. 35.

kanntlich wurden für das Requiem 100 Ducaten vorausbezahlt, auch mag die Bearbeitung der Händelſchen Oratorien, welche van Swieten im Jahr 1788 und 1789 veranlaßte, ſowie eine und die andere Beſtellung und Dedication ihm etwas eingebracht haben. Sieht man aber die lange Reihe Mozartſcher Compoſitionen, welche auf ſolche Veranlaſſung entſtanden ſind, näher darauf an, ſo muß man die Vermuthung faſſen, daß die meiſten derſelben für ihn keine Erwerbsquelle geworden ſind. Charakteriſtiſch iſt folgende durch ſeine Wittwe ſpäter bekannt gewordene Begebenheit[72]. Bei einer der Sonntagsmuſiken, welche Mozart in ſeiner Wohnung gab, hatte ſich ein polniſcher Graf eingefunden, der über das damals neue 30. März 1784 componirte Klavierquintett mit Blasinſtrumenten ganz entzückt war und Mozart erſuchte, ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu ſchreiben, was dieſer verſprach. Kaum nach Hauſe gekommen ſchickte der Graf Mozart hundert halbe Souverainsdor mit einem ſehr verbindlichen Billet, in welchem er ſeine lebhaften Dankſagungen für den ſo eben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die überſandte Summe als ein großmüthiges Geſchenk anſah, dankte verbindlichſt und ſchickte dem Grafen zur Erwiederung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm ſo ſehr gefallen — was er ſonſt nie zu thun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmuth deſſelben. Nach einem Jahr kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte ſich nach dem Trio; Mozart entſchuldigte ſich, daß er ſich noch nicht aufgelegt gefühlt habe, etwas des Grafen Würdiges zu componiren. „So werden Sie ſich wohl auch nicht aufgelegt fühlen", erwiederte der Graf, „mir die hundert halben Souverainsdor wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte". Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne Mozarts Zuthun als Quintett für Klavier und Saiteninſtrumente in Wien geſtochen wurde. Gegen ſolche Leute und ſolche Handlungsweiſe hatte Mozart keine Waffen als ein achſelzuckendes: Der Lump!

Daß auch andere Leute als dieſer polniſche Graf gelegentlich von ſolcher Gutmüthigkeit zu profitiren wußten, läßt ſich wohl denken. Indeſſen darf man den Verlegern ſchwerlich zu große Schuld beimeſſen[73]. Variationen und ähnliche Kleinigkeiten mögen ohne ſein Vorwiſſen ge-

72 A. M. Z. I S. 289. Dieſelbe Geſchichte, nach Prag verlegt, iſt aus dem Franzöſiſchen wieder bekannt gemacht A. M. Z. VI S. 196.

73 Rochlitz Darſtellung (A. M. Z. I S. 83) iſt nicht zutreffend.

druckt worden ſein und als beliebte Artikel den Verlegern guten Vortheil gebracht haben, von welchem Mozart nichts genoß. Allein was von ſeinen bedeutenderen Compoſitionen bei ſeinen Lebzeiten gedruckt iſt, gab er auf Subſcription heraus, wie es vielfach geſchah, oder ließ ſie durch Torricella, Artaria und Hoffmeiſter publiciren. Nur in einem Fall iſt mir bekannt, welches Honorar ihm gezahlt wurde; er ſelbſt ſchrieb ſeinem Vater, wie dieſer ſeiner Tochter mittheilt (22. Januar 1785), daß er die Joſ. Haydn dedicirten Quartetts an Artaria für 100 Ducaten verkauft habe. Das war für jene Zeit ein anſehnliches Honorar, und bei der Aufnahme, welche jene Quartetts zur Zeit ihres Erſcheinens fanden, konnte der Verleger wohl glauben, ſie zu theuer bezahlt zu haben. Man ſagt, die beiden ſchönen Klavierquartetts in G moll (478 K., componirt im Juli 1785) und in Es dur (493 K., componirt im Juni 1786) ſeien nur der Anfang einer mit Hoffmeiſter contractlich verabredeten Folge geweſen; der habe, weil das Publicum ſie zu ſchwer fand und nicht kaufen wollte, das vorausbezahlte Honorar im Stich gelaſſen und die Fortſetzung aufgegeben[74]. Ueberhaupt mußten die größeren Compoſitionen Mozarts ſich erſt allmählich die allgemeine Theilnahme erringen, weil ſie in jeder Hinſicht für zu ſchwer galten, und es iſt an ſich glaublich, was erzählt wird[75], daß Hoffmeiſter Mozart erklärte: „Schreib populärer, ſonſt kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen!“ — nicht minder glaublich, daß Mozart antwortete: „Nun, ſo verdiene ich nichts mehr und hungere, und ſcheer mich doch den Teufel darum!“ Einen anderen Ton finden wir freilich in einem Billet, welches Mozart 20. Novbr. 1785 an Hoffmeiſter ſchrieb:

Lieber Hoffmeiſter! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdeſſen nur mit etwas Geld beizuſtehen, da ich es in dieſem Augenblick ſehr nothwendig brauche. — Dann bitte ich Sie ſich Mühe zu geben mir ſobald als möglich das Bewußte zu verſchaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überläſtige; allein da Sie mich kennen und wiſſen, wie ſehr es mir daran liegt, daß Ihre Sachen gut gehen möchten, ſo bin ich auch ganz überzeugt daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, ſondern mir eben ſo gern behülflich ſeyn werden als ich Ihnen.

Ein ſehr thätiger Verleger, Commerzienrath Hummel in Berlin, der behauptete, er könne, obgleich unmuſikaliſch, äußerlich den Com-

74 Vgl. Niſſen S. 633.

75 Rochlitz A. M. Z. XV S. 313. Für Freunde der Tonkunſt I S. 148.

76 Auf der Rückſeite hatte Hoffmeiſter angemerkt: „Den 20. Nov. 1785 mit 2 Dukaten“. N. Zſchr. f. Muſ. IX S. 164.

poſitionen anſehen, ob ſie für ihn gut ſeien, war auf Mozart übel zu ſprechen und rühmte ſich, ihm verſchiedene Werke zurückgeſchickt zu haben[77].

Zum Beleg, wie Mozart von den Schauſpieldirecteren gemißbraucht worden ſei, erzählt Rochlitz[78], daß Schikaneder ihm für die Zauberflöte kein Honorar gezahlt und obenein, gegen Verabredung, die Partitur hinter ſeinem Rücken verkauft habe. Dagegen behauptet Seyfried[79], Schikaneder habe Mozart hundert Speciesducaten bezahlt und den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Wittwe überlaſſen. Wie dem auch ſei, für das Verhältniß Mozarts zu den Theaterdirectionen iſt Schikanedors Verfahren nicht maaßgebend. Hundert Ducaten waren damals in Wien das übliche Honorar für eine beſtellte Oper; dieſes erhielt auch Mozart für die Entführung (S. 652), für Figaro und ohne Zweifel auch für Così fan tutte, für Don Giovanni 225 Fl. Dazu pflegte der Ertrag einer Benefizvorſtellung (wie für den Dichter) hinzuzukommen, welcher natürlich vom Intereſſe des Publicums für den Componiſten abhing: bei der Entführung erwähnt Mozart keiner Benefizvorſtellung, ſonſt kann ſie damals und auch wohl beim Figaro nicht unbedeutend geweſen ſein[80]. Bondini zahlte für Don Giovanni ebenfalls hundert Ducaten; die böhmiſchen Stände, welche die Clemenza di Tito zur Kaiſerkrönung beſtellten, haben ihm ſicherlich keine geringere Entſchädigung geboten; ja der ſeiner Sparſamkeit wegen verrufene Director Guardaſoni machte es im Jahr 1789 „faſt richtig", Mozart „für eine Oper 200 Ducaten und funfzig Ducaten Reiſegeld zu geben", wie dieſer ſeiner Frau meldete (Beil. XVI, 1) — eine Verabredung, die freilich nicht zur Aufführung kam[81].

In dieſer Hinſicht alſo ſtand Mozart den gleichzeitigen Operncomponiſten nicht gerade nach. Was die Aufführungen auf fremden Bühnen anlangt, ſo liegen keine beſtimmte Angaben vor, ob man ihn befragt und honorirt habe[82], allein auch hier darf man Verhältniſſe und

77 A. M. Z. I S. 547.

78 A. M. Z. I S. 83. Vgl. S. 147. Niſſen S. 548 f.

79 Neue Zeitſchr. f. Muſ. XII S. 180.

80 Dittersdorf erzählt, die Einnahme ſeiner Benefizvorſtellung vom Doktor und Apotheker habe 200 Ducaten betragen (Selbſtbiogr. S. 243).

81 Ganz verwirrt und ungenau iſt die Darſtellung von Rochlitz (für Freunde d. Tonk. II S. 258).

82 Vom preußiſchen Geſandten erwartete er ein angemeſſenes Honorar (S. 651); ob er es und wieviel er erhielt iſt nicht bekannt.

Gebräuche der Zeit nicht außer Acht laſſen. In Italien war es hergebrachte Sitte, daß derjenige, welcher eine Oper beſtellte, dieſelbe honorirte; was hernach mit der Partitur geſchah, überließ man meiſt dem Zufall. Der Impreſario blieb im Beſitz derſelben und geſtattete gewöhnlich ſeinem Copiſten aus dem Verkauf der Abſchriften Vortheil zu ziehen (S. 130); allein auch der Componiſt behielt die Partitur und ſcheint ſie ohne Bedenken mitgetheilt zu haben, wo er davon Ehre oder Gewinn zu hoffen hatte. In Deutſchland war das Verhältniß anders, da der Componiſt es meiſtens mit einem Hoftheater zu thun hatte. In Mannheim und München[83] behielt der Componiſt ſeine Partitur zu freier Verfügung (S. 579); er freuete ſich, daß Baron Riedeſel die Entführung von ihm begehrte und nicht vom Copiſten (S. 652). Man ſieht, fremde Bühnen verſchafften ſich ihre Partituren auf dem bequemſten Wege; wenn ſie ſich an den Componiſten wandten, ſo geſchah es, weil ſie ſie auf andere Weiſe nicht zu erlangen wußten oder aus irgend einem zufälligen Grund. Ein Recht für den Componiſten, eine Pflicht für die Theaterdirectionen ſcheint keineswegs anerkannt geweſen zu ſein. Strenges Bewahren der Partitur, ſorgfältige Beaufſichtigung der Copiſten waren die einzigen Mittel, und dieſe reichten nicht weit, Mozart aber war wenig geeignet, ſie anzuwenden. Wenn daher ſeine Opern auf fremden Bühnen ohne Entſchädigung für ihn gegeben wurden, ſo theilte er nur das Schickſal der meiſten Componiſten jener Zeit; auch finden wir nicht, daß er darüber klagt. Er iſt froh, wie er dem Vater ſchreiben kann (6. Dec. 1783), daß ſeine Entführung in Prag und Leipzig ſehr gut und mit allem Beifall gegeben iſt; er iſt glücklich, als Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien aufgeführt werden — von einer Entſchädigung iſt nicht die Rede.

Ziehen wir die Summe dieſer ökonomiſchen Betrachtungen, ſo ſind die Leiſtungen Mozarts weder ihrer künſtleriſchen Bedeutung noch dem Gewinne, welchen Bühnen wie Verleger ſpäter davon zogen, gemäß honorirt worden; allein dieſen Maaßſtab darf man nicht ohne Weiteres anlegen. Die Bedingungen und Verhältniſſe des Erwerbs, denen auch der Künſtler unterworfen iſt, werden von der geltenden Norm der bürgerlichen und ſtaatlichen Lebensordnung beherrſcht; der feſt geſchloſſene Organismus des geſammten kaufmänniſchen und gewerblichen Getriebes fügt ſich nicht dem Kometenlauf des künſtleriſchen Genius: ein

83 Graf Seeau ſollte ſelbſt zu eigenem Vortheil die nur zur Aufführung erworbenen Stücke verkaufen; darüber beſchweren ſich Schröder und Beckè in ungedruckten Briefen an Dalberg.

Glück, wenn dieser sich nicht darin verstrickt oder daran zerschellt. Vom Standpunkt des bürgerlichen Verkehrs aus wird man zugestehen müssen, daß Mozart im Ganzen nicht ungünstiger gestellt war als die meisten Kunstgenossen; daß er als Virtuos und Componist theils nicht schlechter, theils besser als andere bezahlt wurde; daß es ihm nicht an Gelegenheit, Geld zu verdienen, fehlte, und daß er in der That sehr gute Einnahmen hatte. Wäre Mozart in Beziehung auf Geldverhältnisse seinem Vater oder Jos. Haydn ähnlich gewesen, so hätte er ohne Zweifel aus seiner Situation in Wien ganz andere Vortheile gezogen; aber auch mit dem, was er wirklich einnahm, hätte er eine sorgenfreie, gesicherte Existenz haben können. Dafür hat man, wenn man selbst die Rechnung zu machen sich nicht trauet, einen glaubwürdigen Zeugen an Leopold Mozart. Dieser hatte bei seinem Besuch in Wien im Jahr 1785 auch auf Einnahme und Lebensweise des Sohnes ein aufmerksames Auge und schrieb seiner Tochter 19. März 1785: „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld ist sicher da, und die Hauswirthschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grad öconomisch".

Wie weit entfernt war Mozart von derartigen Ersparnissen! Seit seiner Verheirathung finden wir ihn fortwährend in immer neuen Geldverlegenheiten; eine Reihe betrübender Documente bestätigt uns die Kette von Verdrießlichkeiten, Sorgen, Beschämungen und Demüthigungen, denen er sich dadurch ausgesetzt sah. Kaum ein halbes Jahr nach der Hochzeit mußte das Ehepaar in der größten Noth, weil der Gläubiger die Prolongation eines Wechsels verweigerte und mit einer Klage drohte, zur Baronin von Waldstädten in folgendem Billet seine Zuflucht nehmen:

Hochschätzbarste Frau Baronin! Nun befinde ich mich in einer schönen Lage! — Mit Hr. v. Tranner besprachen wir uns letzthin daß wir eine Prolongation auf 14 Täge begehren wollten; da dieses doch jeder Kaufmann thut, ausgenommen es müßte der indiscreteste Mann von der Welt sein, so war ich ganz ruhig und hoffte bis dahin, wenn ich es auch nicht selbst zu zahlen im Stande wäre, die Summa geborgt zu bekommen! Nun läßt mir Hr. v. Tranner sagen, daß derjenige absolument nicht warten will, und wenn ich zwischen heut und morgen nicht zahle, so wird er klagen. — Nun denken Ew. Gnaden, was das für ein unangenehmer Streich für mich wäre! Ich kann izt nicht zahlen, nicht einmal die Hälfte! — Hätte ich mir vorstellen können daß es mit der Souscription meiner Concerten so langsam hergehen würde, so hätte ich das Geld auf längere Zeit genommen! — Ich bitte Ew. Gnaden ums Himmelswillen, helfen Sie

mir meine Ehre und guten Namen nicht zu verlieren! — Mein armes Weiberl befindet ſich ein wenig unpaß und folglich kann ich ſie nicht verlaſſen, ſonſt würde ich ſelbſt gekommen ſeyn, um Ew. Gnaden mündlich darum zu bitten. — Wir küſſen Ew. Gnaden 1000mal die Hände und ſind beyde

Ew. Gnaden
Vom Haus den 15. Febr. 1783. gehorſamſte Kinder
W. A. und C. Mozart.

Als er im Juli deſſelben Jahres nach Salzburg reiſen wollte, hatte er, ſchon im Begriff, in den Wagen zu ſteigen, noch erſt einen dringenden Gläubiger zu befriedigen — es waren nur 30 fl., welche dieſer verlangte, aber auch ſoviel zu entbehren fiel Mozart damals ſchwer[84]. Und als er nicht lange wieder nach Wien zurückgekehrt war, überraſchte ihn eine Forderung von 12 Louisdor, welche er auf der Reiſe 1778 in Straßburg geliehen hatte (S. 509), aufs unangenehmſte. Er mußte dem Vater ſchreiben:

Sie werden ſich erinnern, daß, als Sie nach München kamen, als ich die große Opera ſchrieb, Sie mir die Schuld von 12 Louisdors, ſo ich an Hrn. Scherz in Straßburg gemacht habe, vorhielten, mit den Worten: Mich verdrießt nur Dein weniges Vertrauen, ſo Du zu mir haſt — genug, ich habe halt nun die Ehre 12 Louisdor zu bezahlen. Ich reiste nach Wien, Sie nach Salzburg. Nach Ihren Worten mußte ich glauben, daß ich mich wegen dieſem nichts mehr zu beſorgen hätte; ferners, wenn es nicht geſchehen wäre, ſo würden Sie mir es ſchreiben, und nun, da ich bei Ihnen war, mündlich ſagen. — Ich verlange nichts von Ihnen, lieber Vater, als daß Sie die Güte haben nur bis einen Monat für mich gut zu ſtehen. — Hätte er ſich das erſte Jahr gemeldet, ich hätte ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlt, ich werde es auch itzt thun, aber auf der Stelle bin ich es nicht im Stande.

Ja in demſelben Jahr, wo der Vater ſeine Finanzen ſo ſehr rühmt, finden wir ihn in einer Verlegenheit, die ihn nöthigte, die Hülfe ſeines Verlegers Hoffmeiſter in Anſpruch zu nehmen, worauf dieſer ihn mit zwei Ducaten abfertigte (S. 734). Den traurigſten Einblick aber in die beklemmende äußere Lage, in welcher Mozart ſich ſpäter ſeit dem Jahr 1788 befand, gewähren die Briefe an ſeinen Freund Michael Puchberg, einen begüterten Kaufmann[85], der ſelbſt muſikaliſch war und zwei Töchter hatte, von denen die eine als Klavierſpielerin ſich auszeichnete. Er war Freimaurer und durch die Loge ſcheint das nähere

84 Niſſen S. 475.

85 Er wird k. k. privilegirter Niederlagsverwandter genannt, d. h. er gehörte zu der Geſellſchaft von Kaufleuten, welche, meiſtentheils Proteſtanten, das Recht hatten in Wien unter beſtimmten Verpflichtungen und Privilegien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben (Nicolai Reiſe IV S. 447 f.).

Verhältniß hauptſächlich begründet zu ſein, welches Mozart berechtigte, bei Puchberg wiederholt Hülfe zu ſuchen. Sein Wunſch, von Puchberg ſelbſt oder durch ſeine Vermittelung eine größere Summe als Darlehen zu erhalten, damit er ſich freier bewegen und beſſer einrichten könne, konnte nicht erfüllt werden. So ſah er ſich um ſo öfter durch Verlegenheiten überraſcht, wenn Miethe zu entrichten, die Koſten der Kur oder eines Landaufenthaltes ſeiner Frau oder dgl. zu bezahlen waren, welche ihn zwangen, die Güte ſeines Freundes in Anſpruch zu nehmen. Wenn es nur irgend anging, ſuchte zwar Mozart häusliche Verlegenheiten mit Humor zu überwinden. Im Winter 1790 kam Joſeph Deiner, Hausmeiſter im Bierhaus zur ſilbernen Schlange (Kärnthnerſtraße 1112, jetzt 1074), der Mozart bei mancherlei häuslichen Geſchäften zur Hand zu ſein pflegte, einſt zu ihm und fand ihn in ſeinem Arbeitszimmer mit ſeiner Frau tüchtig herumtanzend. Auf Deiners Frage, ob er etwa der Frau Tanzſtunde gebe, lachte Mozart und ſagte: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können". Darauf lief Deiner ſogleich fort und brachte von ſeinem Holz, was Mozart auch annahm und es ihm gut zu zahlen verſprach, ſobald er wieder Geld haben werde[86]. Aber nicht jede Noth ließ ſich vertanzen, und der wackere Puchberg wurde nicht müde, Mozart zu unterſtützen. Je nach den Umſtänden ſchickte er ihm größere oder kleinere Summen, deren Wiederbezahlung Mozart nie möglich war, ſo daß nach deſſen Tode ſeine Schuldforderung ſich auf 1000 fl. belief. Indeſſen machte Puchberg, welcher der Wittwe bei der Ordnung der Verlaſſenſchaft als Vormund (Gerhab) hülfreich beiſtand, ſeine Anſprüche erſt nach mehreren Jahren geltend, als die gebeſſerten Umſtände die Rückzahlung möglich machten[87]. Inzwiſchen nahm er auch zu anderen Freunden ſeine Zuflucht, ſo im April 1789 an einen Aſpiranten des Freimaurerordens Hofdemel wegen 100 fl., wovon Brief und Wechſel Zeugniß ablegen[88]. Natürlich konnten ſolche Aushülfen die Lage Mozarts nicht wirklich verbeſſern. Als er im Jahr 1790 die Reiſe nach Frankfurt unternahm, auf deren Ertrag er große Hoffnungen ſetzte, mußte er, um ſich das Reiſegeld zu verſchaffen, Silberzeug und Pretioſen verſetzen[89], und die Finanzoperation, von welcher er in den Briefen an ſeine Frau ſpricht (Beil. XVI, 6. 7), daß ihm Jemand auf Hoffmeiſters

86 Wiener Morgenpoſt 1856 Nr. 28.
87 Niſſen S. 686.
88 O. Jahn Aufſ. üb. Muſik S. 234.
89 Niſſen S. 683.

Giro 1000 fl. baar — und in Tuch hergeben wolle, beweist deutlich genug, daß er in die Hände von Wucherern gefallen war, vor denen er sich durch Puchbergs Intervention vergeblich zu retten gesucht hatte.

Diese Data zeigen nur zu klar, daß Mozart seit seiner Verheirathung in einer Kette nie endender Verlegenheiten verstrickt war, die ihn zu augenblicklichen Auskunftsmitteln zwangen, ohne daß er eine gründliche Heilung des Schadens erreichte. Wie sehr er bei seinem feinen Gefühl die Sorgen und Demüthigungen einer solchen Lage empfand, sprechen seine Briefe deutlich aus. Verborgen konnten die ungünstigen Verhältnisse Mozarts in Wien nicht bleiben, — selbst wenn er weniger offen gewesen wäre, als er es zu seinem Schaden war —; mißgünstige Klatscherei aber brachte nach seinem Tode das Gerede, Mozart habe 30000 fl. Schulden hinterlassen, in Umlauf und sogar vor das Ohr des Kaisers Leopold. Die Wittwe, durch eine vornehme Gönnerin aufmerksam gemacht, klärte den Kaiser über diese Verläumdungen auf und versicherte, mit einer Summe von 3000 fl. alles bezahlen zu können, was Mozart schuldig sei. Hierüber und über so manche entschuldigende Umstände belehrt half der Kaiser großmüthig [90], wiewohl er eine Pension abschlug (Beil. I, 15).

Dieselbe menschenfreundliche Gesinnung, welche für die Vermehrung von Mozarts Schulden so besorgt war, war auch um die Gründe seiner schlechten Vermögensumstände nicht verlegen; was konnten es anders sein, als schlechter Lebenswandel, Ausschweifungen und alle Unordnungen, die daher entspringen? [91] Solchen Anschuldigungen ge-

90 Niemetschek S. 57 f. Nissen S. 580 f.

91 Wie man damals in dieser Beziehung über Mozart aburtheilte zeigen Aeußerungen wie in Schlichtegrolls Nekrolog: „In Wien verheirathete er sich mit Constanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterließ er doch, bei seiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung den Seinigen weiter nichts als den Ruhm seines Namens und die Aufmerksamkeit eines großen Publicums auf sie". Man begreift, daß Mozarts Wittwe die ganze Auflage eines in Gratz 1794 veranstalteten Abdrucks dieses Nekrologs an sich kaufte, und mit Wärme erklärt sich Rochlitz (A. M. Z. I S. 17 ff.) gegen diese lieblose Verunglimpfung. Viel roher sagt Arnold (Mozarts Geist S. 65 ff.) indem er die Ursachen seines frühzeitigen Todes nachzuweisen sucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauspielerinnen, und sonstigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm seine gute Frau gern übersah. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor, schnell änderte sich die Scene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank sich in

genüber dürfen wir auch wohl Mozart selbst hören, der schwerlich das Herz gehabt haben würde, gegen einen mit seiner Person und seinen Verhältnissen vertrauten Mann wie Puchberg sich auf seine ihm wohlbekannte Denkungsart, Aufführung, Lebensweise zu berufen (17. Juli 1789), wenn er sich soviel vorzuwerfen gehabt hätte, als man ihm später zuzuschieben bemüht gewesen ist. Unverdächtig ist gewiß das Zeugniß Leopold Mozarts, die Hauswirthschaft sei, was Essen und Trinken betreffe, im höchsten Grade ökonomisch; Sophie Haibl bestätigte ebenfalls, Mozart sei nicht entfernt ein Feinschmecker gewesen, und habe auf seinem Tische nie etwas anderes als einfachste Hausmannskost gefunden. Wollte man darin, daß der Vater sein Lob der Sparsamkeit auf Essen und Trinken beschränkt, einen Hinweis finden, daß er sie in anderer Rücksicht nicht wahrgenommen habe, so ist das möglich. Mozart hielt etwas auf saubere und gewählte Kleidung, auf Spitzen und Uhrketten[92]; Clementi sah ihn seines eleganten Aeußeren wegen für einen Kammerherrn an (S. 637), auch von Anderen wird die Zierlichkeit seines Anzugs bei verschiedenen Gelegenheiten hervorgehoben, und der Vater spöttelt in einem Briefe aus Wien an die Tochter (16. April 1785), daß Wolfgang mit Mad. Lange ihn anfangs habe nach München begleiten wollen, es werde aber vermuthlich nichts daraus werden, „obwohl Jedes sich sechs Paar Schuh hat machen lassen, die auch schon da stehen". Es mag also wohl sein, daß Mozart mit seiner Garderobe nicht allzusparsam war; indessen liegt doch noch kein Grund vor, ihn für einen verschwenderischen Modenarren zu halten.

Allein dies ist auch die Verschwendung nicht, deren man Mozart zeiht, man hat dabei meistens sinnliche Genüsse im Sinn. Für heitere Geselligkeit und ihre mannichfachen Zerstreuungen hatte Mozart allerdings Neigung, ja sie waren ihm ein Bedürfniß, um sich von der angestrengten geistigen Thätigkeit zu erholen. Gesellschaften sah Mozart in seinem Hause nicht, seine Frau erzählte, daß sie bei Familienfesten oder um ihren Mann zu zerstreuen, kleine Musikaufführungen vor wenigen Freunden veranstaltete, bei denen Haydnsche Musik ihm die größte Freude machte[93]. An Gelegenheit zu geselligem Verkehr mit sei-

Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen soweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen".

92 Nissen S. 692. 93 Niemetschek S. 99 f.

nen Kunſtgenoſſen, mit zahlreichen gebildeten und wohlhabenden Dilettanten war in Wien kein Mangel, und man darf ſich Mozart durch ein reges geſellſchaftliches Treiben vielfach und lebhaft in Anſpruch genommen vorſtellen. Zum großen Theil waren zwar dieſe Zuſammenkünfte auf Muſik gerichtet, und als Virtuos und Componiſt wußte Mozart namentlich durch Improviſationen aller Art im Ernſt und Scherz ſeinen Tribut der geſelligen Unterhaltung zu entrichten; allein auch ſonſt war Mozart ein belebter und heiterer Geſellſchafter, der beſonders auf jeden Scherz einging und von ſeiner Gabe komiſche Knittelverſe zu improviſiren gern Gebrauch machte[94].

Unter allen Vergnügungen liebte Mozart am meiſten das Tanzen und dazu gab es in Wien, wo damals eine wahre Tanzwuth herrſchte, Gelegenheit[95]. Seine Frau vertraute Kelly, der bei ſeinem erſten Zuſammentreffen mit Mozart denſelben tanzen ſah, daß ihr Mann ein enthuſiaſtiſcher Tänzer ſei und wohl gar behauptete, ſeine Leiſtungen im Tanzen ſeien bedeutender als die in der Muſik; namentlich Menuett ſoll er ſehr ſchön getanzt haben[96]. In ſeinen Briefen fehlt es nicht an Hinweiſen auf dieſe Liebhaberei und ſehr luſtig und zufrieden berichtet er ſeinem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783):

Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — verſteht ſich aber, die Chapeaux haben jeder 2 fl. bezahlt. Wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe.

Er war nämlich ſeit Kurzem umgezogen und hatte eine Wohnung bei Hrn. v. Wezlar, einem reichen Juden, genommen.

Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit, und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und dann eine ſchöne große Küche, dann ſind noch zwei ſchöne große Zimmer neben unſer, welche noch leer ſtehen — dieſe benutzte ich alſo zu dieſem Ball. Baron Wezlar und ſie

94 Niemetſchek S. 93: „Uebrigens hatte Mozart für die Freuden der Geſelligkeit und Freundſchaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, dieſe ergoß ſich dann in den drolligſten Einfällen. Mit Vergnügen denken ſeine Freunde in Prag an die ſchönen Stunden, die ſie in ſeiner Geſellſchaft verlebten; ſie können ſein gutes argloſes Herz nie genug rühmen; man vergaß in ſeiner Geſellſchaft ganz, daß man Mozart den bewunderten Künſtler vor ſich habe". Vgl. Rochlitz A. M. Z. III S. 494 f. Sein Schwager Joſ. Lange hatte die Beobachtung gemacht, daß Mozart dann am meiſten poſſenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beſchäftigt war (Selbſtbiogr. S. 171 f.).

95 Kelly reminisc. I p. 204 f.

96 Kelly reminisc. I p. 226. Niſſen S. 692 f.

waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldstädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky der Windmacher, der junge Stephanie et uxor, Adamberger und sie, Lange und Langin u. s. w.

Noch gesteigert wurde die Unterhaltung auf den Maskenbällen; von Jugend auf hatte Mozart, wie wir bereits sahen (S. 342), ebensoviel Neigung als Talent, sich in Charaktermasken zu produciren. Von Wien aus bat er seinen Vater (22. Jan. 1788), daß er ihm doch sein Harlekinskleid schicken möchte, weil er gern auf die Redoute, „aber so, daß es kein Mensch weiß", als Harlekin gehen möchte: „weil hier so viele — aber lauter Eseln auf der Redoute sind". Mehrere gute Freunde thaten sich zu einer Compagnie-Masque zusammen und führten am Faschingsmontag eine Pantomime auf, welche die halbe Stunde, da das Tanzen ausgesetzt wurde, ausfüllte. Mozart war Harlekin, Mad. Lange Colombine, Lange machte den Pierrot, ein alter Tanzmeister Merk, welcher die Gesellschaft „abrichtete", den Pantalon, der Maler Grassi den Dottore. Erfindung und Musik waren von Mozart, das Gedicht in Knittelversen, mit welchem die Pantomime eingeleitet wurde, vom Schauspieler Müller; es hätte besser sein können, meint Mozart, aber mit der Ausführung war er wohl zufrieden: „Ich sag Ihnen, wir spielten recht artig", meldet er dem Vater 12. März 1783). Von der Musik dieser Pantomime sind dreizehn Nummern für Saiteninstrumente in Stimmen erhalten, die erste Violinstimme von Mozart geschrieben (416 K.). Sie ist, wie sich denken läßt, sehr anspruchslos, wie die kurz angedeuteten Situationen, z. B. „Colombine ist traurig — Pantalon thut ihr schön — sie ist bös — er wieder gut — sie böse — er auch böse".

Eine leidenschaftliche Neigung hatte Mozart auch für das Billardspiel; Kelly erzählt, daß er oft mit Mozart gespielt, aber ihm nie eine Partie abgewonnen habe[97]. Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung und auf diesem spielte er im Nothfall mit seiner Frau[98] oder auch wohl ganz allein. Allerdings war dies ein Luxus, obgleich damals in Wien nicht so gar auffallend[99], und veranlaßt nicht allein durch seine Neigung zum Billardspiel, sondern, wie Holmes sehr richtig bemerkt (S. 248), durch die Sorge der Aerzte für Mozarts Gesundheit. Im Frühjahr 1783 wurde Mozart von der damals grassirenden Influenza ergriffen[100] und im Sommer des folgenden Jahres war er wie-

97 Kelly reminisc. I p. 226.
98 Niemetschek S. 100.
99 Nicolai Reise V S. 219.
100 Er schrieb dem Vater (7. Juni 1783): „Gottlob und Dank, ich bin wieder

der heftig erkrankt, wie Leopold Mozart ſeiner Tochter meldet (14. Sept. 1784):

Mein Sohn war in Wien ſehr krank, — er ſchwitzte in der neuen Opera des Paeſiello [il re Teodoro] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erſt den Bedienten anzutreffen ſuchen, der ſeinen Ueberrock hatte, weil unterdeſſen der Befehl erging keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu laſſen. Dadurch erwiſchte nicht nur er ein rheumatiſches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er ſchreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde raſende Colique gehabt, die ſich allezeit mit ſtarkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entſetzlich halten. Mein Doctor iſt Herr Sigmund Bariſani, der ohnehin die Zeit als er hier iſt, faſt täglich bey mir war; er wird hier ſehr gelobt; iſt auch ſehr geſchickt und Sie werden ſehen, daß er in Kurzem ſehr avanciren wird.

Bariſani, der Sohn des erzbiſchöflichen Leibarztes in Salzburg, mit welchem die Mozartſche Familie vertrauten Umgang hatte, war ein ebenſo ausgezeichneter Arzt — er war ſpäter am allgemeinen Krankenhaus Phyſicus Primarius — als warmer Freund und Verehrer Mozarts. Ein ſchönes Zeugniß ihrer Freundſchaft iſt ein Blatt in Mozarts Stammbuch (im Mozarteum zu Salzburg) mit folgenden Verſen von Bariſani's Hand (14. April 1787):

Wenn deines Flügels Meiſterſpiel
Den Briten, der, ſelbſt groß an Geiſt,
Den großen Mann zu ſchätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunſt, um welche dich
Der welſche Komponiſt beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;
Wenn deine Kunſt, in der dir nur
Ein Bach, ein Joſeph Hayden gleicht,
Dir längſt verdientes Glück erwirbt,
Vergiß da deines Freundes nicht,
Der ſich mit Wonne ſtets und ſtets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Luſt erhielt,
Der aber noch weit ſtolzer iſt
Daß du ſein Freund biſt, ſo wie er
dein Freund Sigmund Bariſani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geſchrieben:

Heute am 3. September dieſes nehmlichen Jahres war ich ſo unglücklich dieſen edlen Mann, liebſten, beſten Freund und Erretter meines Le-

ganz hergeſtellt, nur hat mir meine Krankheit einen Catarrh zum Andenken zurückgelaſſen — das iſt doch hübſch von ihr!"

bens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind ihn in einer bessern Welt — wieder — und auf nimmer scheiden — zu sehen.

Barisani suchte, da er Mozart von der Gewohnheit bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und des Morgens, oft im Bette liegend, zu schreiben, nicht ganz abbringen konnte, den schädlichen Folgen auf andere Weise entgegenzutreten. Er veranlaßte ihn, da er schon am Klavier so viel saß, wenigstens stehend zu schreiben und suchte ihn zu regelmäßiger körperlicher Bewegung anzuhalten. Die Vorschrift früh Morgens spatzieren zu reiten (S. 708), scheint Mozart nicht lange befolgt zu haben, wenigstens erfahren wir, daß er beim Reiten, obgleich ihm diese Bewegung zusagte, doch nie eine gewisse Aengstlichkeit überwinden konnte[101]. Da gab dann seine Neigung zum Billardspielen dem Arzt eine willkommene Veranlassung, wenigstens diese Motion zu einer regelmäßigen zu machen, welche Mozart ebenso wie das Kegelspiel, das er gern vornahm, um so angenehmer war, als beide körperlichen Uebungen ihn in seiner geistigen Thätigkeit nicht störten. In Prag fiel es auf, daß Mozart, während er Billard spielte, ein Motiv mit hm hm vor sich hinsang und von Zeit zu Zeit in ein Buch sah, das er bei sich trug; später erkannten sie, daß er mit dem ersten Quintett der Zauberflöte beschäftigt gewesen war[102]. Als er in Prag in Duschecks Weingarten die Partitur des Don Giovanni niederschrieb, nahm er nicht selten dabei am Kegelschieben Theil, stand auf, wenn an ihn die Reihe gekommen war, und setzte sich wieder zum Schreiben, nachdem er geworfen hatte[103].

Aber wie steht es um Mozarts so oft besprochene Neigung zu starken Getränken? Es ist kein Zweifel, daß er namentlich gern Punsch trank; Kelly erzählt es[104] und auch Sophie Haibl verschwieg nicht daß ihr Schwager „ein Punscherl" liebte, aber sie bezeugte auch, daß er nicht unmäßig darin gewesen sei, daß sie ihn nie berauscht gesehen habe[105]. Und, daß er einer wüsten Völlerei fähig gewesen, widerspricht eben so sehr Mozarts ganzem Wesen und Thun als es wahrscheinlich ist, daß er in fröhlicher Gesellschaft das poculum hilaritatis nicht verschmäht und seine ausgelassene Laune in einer Weise geäußert habe, die wohl

101 Griesinger Biogr. Not. üb. J. Haydn S. 30.
102 Nissen S. 559 f.
103 Bohemia 1856 S. 118. 122.
104 Kelly remin. I p. 226.
105 Nissen S. 672.

leicht ein ſchiefes Urtheil hervorrufen konnte[106]. Allein Mozart pflegte auch bei angeſtrengter Arbeit ſich durch ein Glas Wein oder Punſch zu ſtärken. Als er im Cameſinaſchen Hauſe wohnte, war ſein unmittelbarer Wandnachbar Joh. Mart. Loibl, Rechnungsrath der ungariſch-ſiebenbürgiſchen Hofbuchhalterei, der „zum grünen Baum“ wohnte, als großer Muſikfreund und als eifriger Freimaurer mit Mozart vertraut und durch einen immer gefüllten Weinkeller, mit deſſen Inhalt er nicht geizig war, ſeinem Freunde um ſo beſſer empfohlen. Die Scheidewand zwiſchen beiden Häuſern war ſo dünn, daß Mozart, wenn er etwas von Loibl begehrte, nur zu klopfen brauchte; ſo oft ihn dieſer Klavier ſpielen und dazwiſchen an die Wand klopfen hörte, ſchickte er ſeinen Bedienten in den Keller, indem er zu den Seinigen ſagte: „Mozart componirt ſchon wieder, da muß ich ihm Wein ſchicken[107]“. Auch mußte ihm ja ſeine Frau Punſch machen, als er in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni die Ouverture ſchreiben ſollte. — Wer auch nur einen Blick auf eine von Mozart geſchriebene Partitur wirft, der ſieht daß ſie nicht in der Aufregung des Weins geſchrieben ſind, ſo ſauber, ordentlich und genau bis auf die geringſten Kleinigkeiten ſind ſie auch bei der flüchtigſten Raſchheit, und wer im Stande iſt, auch nur eine ſeiner Compoſitionen darauf anzuſehen, dem darf man nicht erſt ſagen, daß keine durch künſtliche Mittel gereizte und überſpannte Productionskraft ſolche Klarheit und Schönheit hervorzubringen im Stande iſt. Ob Mozart wohl that, indem er bei anhaltender geiſtiger Anſtrengung für ſeinen Körper im Genuß geiſtiger Getränke eine unmittelbar wirkende Kräftigung ſuchte, mag ſehr zweifelhaft ſein; Erfahrungen und Anſichten ſind auch in dieſer Hinſicht gar verſchieden. Goethe räth die unproductive Stimmung durch keine äußeren Mittel, wie etwa geiſtige Getränke, zu forciren, erwiedert aber auf Eckermanns Bemerkung, daß ein paar Gläſer Wein doch nicht ſelten auf die Klarheit der Einſicht und Entſchließung in ſchwierigen Dingen ſehr wohlthätig einwirkten: „Da Sie meinen Divan ſo gut kennen, ſo wiſſen Sie, daß ich ſelber geſagt habe

Wenn man getrunken hat,
Weiß man das Rechte,

106 Rochlitz weiſt darauf hin, daß Mozart in einer durch den Wein geſteigerten Ausgelaſſenheit Rettung vor ſeinen trüben Gedanken geſucht habe (A. M. Z. III S. 495 f.).

107 Frau Dr. Ant. Klein in Wien, die Tochter Loibls, hat dieſen und manchen anderen charakteriſtiſchen Zug aus ihren Jugenderinnerungen meinem Freunde Karajan mitgetheilt.

und daß ich Ihnen also vollkommen beistimme. Es liegen im Wein allerdings productivmachende Kräfte sehr bedeutender Art; aber es kommt dabei Alles auf Zustände und Zeit und Stunde an, und was dem Einen nützt, schadet dem Andern[108]".

Fassen wir die einzelnen Züge zusammen, welche zu discutiren nur die allgemeine Verbreitung von Gerüchten zwingen konnte, gegen deren Glaubwürdigkeit schon Niemetschek mit Recht Einsprache erhob.

Wir gewinnen das Bild eines heiteren, lebenslustigen Mannes, welcher bei einer Anspannung der Productionskraft und einer geistigen Arbeitsamkeit, von der die Kunstgeschichte nur seltene Beispiele kennt, das Bedürfniß nach Zerstreuung durch geselligen Verkehr und dessen sinnliche Genüsse in einem Maße befriedigt, wie es die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in Wien that, ohne irgend einer Aufmerksamkeit dafür gewürdigt zu werden — nicht das eines leichtfertigen Wüstlings und Verschwenders, wie man dies Wort gewöhnlich faßt. Allerdings, wenn der mit Recht ein Verschwender heißt, der sich durch was immer für Bedürfnisse und Neigungen, auch edlerer Natur, verleiten läßt das Gleichgewicht seiner Finanzen zu verletzen, dann war Mozart ein Verschwender. Die gefährlichsten Eigenschaften aber waren für ihn eine gutmüthige Weichheit seines Herzens und eine echte Liberalität der Gesinnung. Er gab, wie unwillkürlich, aus innerem Bedürfniß. Rochlitz erzählt, wie Mozart in Leipzig nicht allein den Chorsängern freien Eintritt gestattete, auf den sie keinen Anspruch hatten, sondern auch einem Bassisten unter den Thomanern, der ihm besonders wohlgefallen hatte, ohne daß einer etwas merkte ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand drückte. Einem armen alten Klavierstimmer, der sich vor Verlegenheit stotternd einen Thaler ausbat, drückte er ein paar Ducaten in die Hand und eilte ins andere Zimmer[109]. Wenn er augenblicklich im Stande war zu helfen, so konnte er einen Bedürftigen nicht ohne Unterstützung lassen, selbst wenn er sich und die Seinigen in nächster Zeit Verlegenheiten aussetzen mußte; sogar wiederholte Erfahrungen, daß man ihn hinterging, machten ihn nicht vorsichtig. Man kann denken, wie das benutzt wurde. Wer sich bei ihm zur Tischzeit einstellte, war sein Gast, um so willkommner, wenn er aufgeräumt und lustig war, Spaß machte und verstand, und Mozart war froh, wenn seine Tischgäste es sich bei ihm schmecken ließen. Darunter waren aber auch, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen,

108 Eckermann Gespräche mit Goethe III S. 234 ff.], besonders S. 239.
109 A. M. Z. I S. 81 f.

werthlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten, und deren Umgang seinem Ruf schadete[110]". Einer der ärgsten Menschen dieser Art war Alb. Stadler, der zum Beispiel dessen dienen mag, was man Mozart bieten konnte. Als ein ausgezeichneter Clarinettist, der dabei Possen und Spaß zu treiben und sich einzuschmeicheln wußte, außerdem Freimaurer, brachte er es dahin, daß Mozart ihn häufig bei sich zu Tisch sah und für ihn componirte. Einst hatte er erfahren daß Mozart vom Kaiser 50 Ducaten erhalten habe und stellte demselben aufs beweglichste seine Noth vor, er sei verloren, wenn er ihm nicht diese Summe borge. Mozart, der das Geld selbst gebrauchte, gab ihm zwei schwere Repetiruhren zum Versetzen, unter der Bedingung, daß er ihm den Zettel bringen und sie zur rechten Zeit einlösen solle; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart um die Uhren nicht zu verlieren 50 Ducaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Nicht gewitzigt durch diese Erfahrung, gab Mozart, als er 1790 von Frankfurt zurückkam, Stadler den Auftrag einen Theil des Silbergeräths, welches zum Behuf der Reise hatte versetzt werden müssen, einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Trotz des dringenden Verdachtes, daß Stadler diesen Versatzzettel aus Mozarts stets offner Schatulle entwendet habe, ließ sich dieser nicht abhalten ihn, als er im folgenden Jahr eine Kunstreise antreten wollte, mit Reisegeld und Empfehlungen nach Prag und mit einem Concert (622 K.) auszustatten, das er wenige Monate vor seinem Tode noch für ihn componirte[111].

Gewiß war dies eine Schwäche Mozarts, den Pflichten gegenüber, welche er gegen die Seinigen zu erfüllen hatte und nicht immer erfüllen konnte, gewiß eine strafbare Schwäche. Seine Sorgen für den Haushalt wurden ihm durch mancherlei Unglück allerdings noch erschwert, namentlich durch die wiederholten, anhaltenden Krankheiten seiner Frau, zu deren Herstellung mehrmals ein theurer Sommeraufenthalt in Baden erforderlich war. Diese Leiden der Frau scheinen sie auch gehindert zu haben sich des Hauswesens in der Art anzunehmen, wie es einem Manne wie Mozart gegenüber ganz besonders nöthig gewesen wäre. Sie übte nicht den geistigen Einfluß auf ihn, um durch dauernde Einwirkung den Schwächen seiner Organisation für das ökonomische Gebiet nachzuhelfen, auch verstand sie es nicht die Macht der Ordnung und Regel

110 Nissen S. 673.

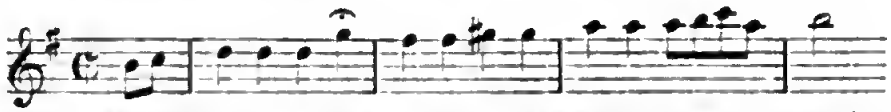
111 Nissen S. 683 f. In dem Verlassenschaftsprotocoll ist unter den „verloren sein sollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmusikus, wäre ohne Obligation schuldig bei 500 fl."

eines weiblichen Hausregiments mit ſoviel Klugheit und Energie geltend zu machen, daß der lenkſame Mann ihr die Leitung dieſes Departements gern völlig übergeben hätte. Sie empfand die Mißſtände ſcharf, ſah auch wohl die Urſachen ein, allein ſie wußte nicht denſelben dauernd zu begegnen. Ohne ihr einen Vorwurf zu machen, darf man ſagen, daß, wenn Conſtanze eine Hausfrau geweſen wäre, wie Mozart ein Componiſt, es auch in ihrem Hauſe wohl geſtanden hätte.

Es fehlte Mozart, wenn er recht überlegte, nicht an der Einſicht und ebenſo wenig am guten Willen ſeine ökonomiſchen Angelegenheiten in Ordnung zu halten, und von Zeit zu Zeit nahm er einen ernſten Anlauf ein guter Hausvater zu werden. So legte er im Februar 1784 nicht allein ein genaues Verzeichniß ſeiner Compoſitionen an, in welches er bis kurz vor ſeinem Tode höchſt ſorgfältig jede Arbeit ſowie ſie vollendet war mit Angabe des Thema's eintrug[112], ſondern er fing um dieſelbe Zeit auch an über ſeine Einnahme und Ausgabe Buch zu führen. André berichtet über dieſe Aufzeichnungen, die mir leider nicht zu Geſicht gekommen ſind, daß Mozart ſeine Einnahmen, worunter der Ertrag einiger Akademien, welche Mozart damals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an verſchiedene herrſchaftliche Perſonen und nur weniges Honorar für verkaufte Compoſitionen begriffen waren, auf einem länglichen Stück Papier aufſchrieb. Die Ausgaben notirte er in einem Quartbüchlein, welches früher zu Uebungsaufſätzen in der engliſchen Sprache beſtimmt war, auch noch verſchiedene von ihm ins Engliſche überſetzte Briefe enthielt. Mozart verfuhr bei Notirung ſeiner Ausgaben ſo pünktlich, daß er auch nicht den kleinſten Poſten einzutragen vergaß; ſo findet ſich z. B. aufgezeichnet:

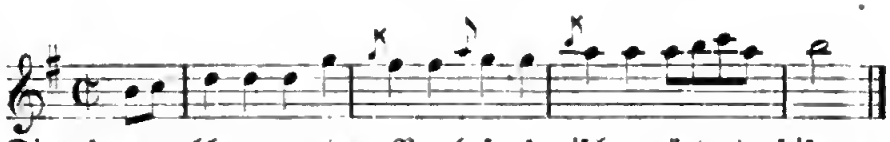
1. Mai 1784	zwey Mayblumel 1 Kr.
27. Mai 1784	Vogel Stahrl 34 Kr.

daneben folgende Melodie



mit der Bemerkung: „Das war ſchön!“ Was ihn dabei ſo unterhielt iſt leicht zu errathen. Am 12. April hatte er ſein Klavierconcert in G dur (453 K.) componirt und bald darauf öffentlich geſpielt; das Thema des Rondo aber lautet

112 Dieſes unſchätzbare Document für die Geſchichte der Mozartſchen Compoſitionen, das für die Zeit von 1784 an kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt, iſt von André unter dem Titel: W. A. Mozarts thematiſcher Catalog



Dies kurz nachher von dem Vogel ſo komiſch verändert pfeifen zu hören, machte ihm ſolches Vergnügen, daß er ſich denſelben gleich kaufte. Er hielt auch, wie er überhaupt die Thiere und namentlich die Vögel ſehr liebte, den Vogel Stahrl ſehr in Ehren, und als derſelbe ſtarb, ſetzte er ihm in ſeinem Garten ein Grabmal mit einer Inſchrift in ſelbſt gedichteten Verſen[113].

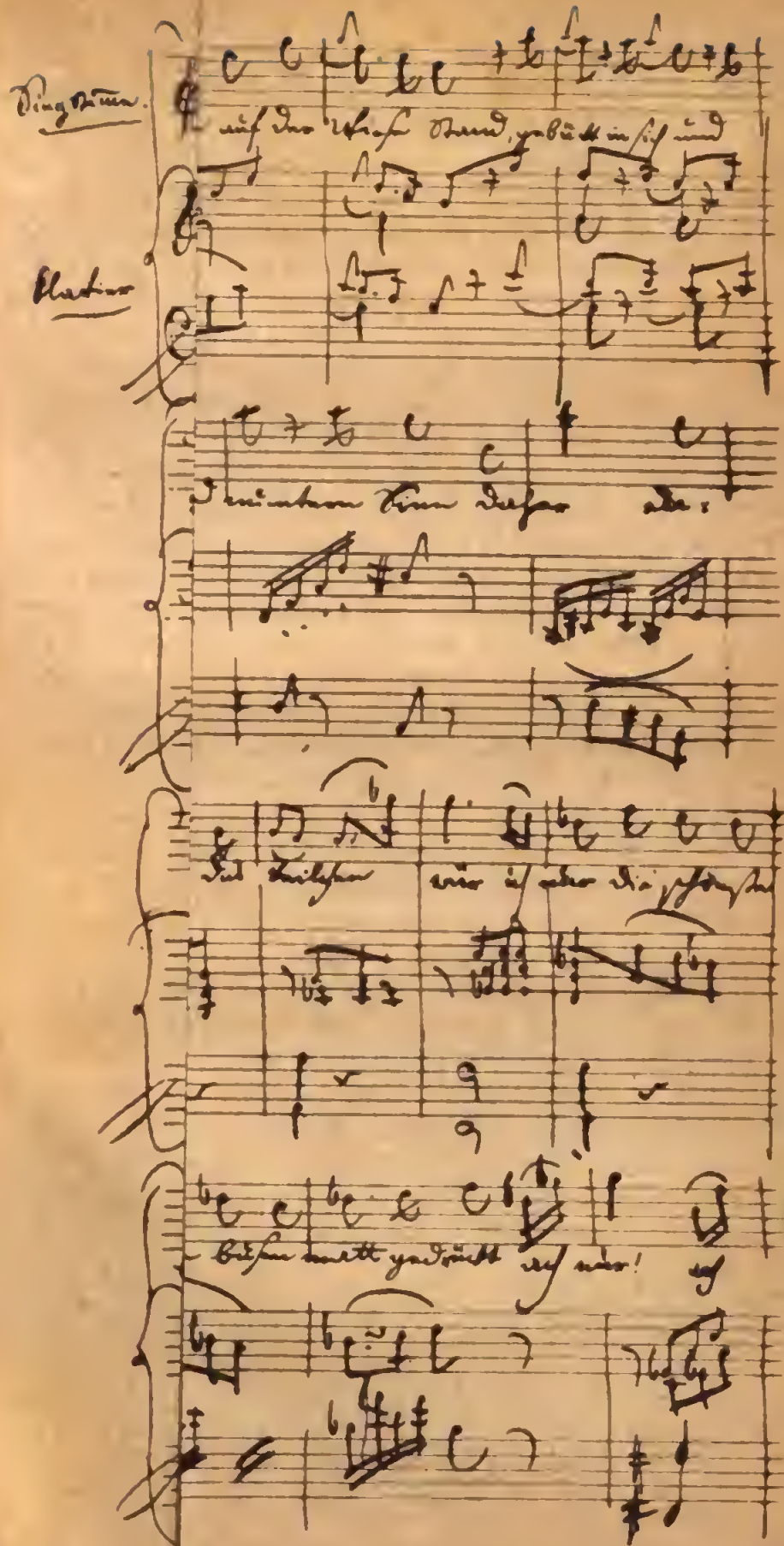
Die übergroße Genauigkeit jener Rechnungsbücher läßt fürchten, daß ſie nicht allzulange fortgeſetzt worden ſeien und man iſt faſt überraſcht, daß Mozart dieſelben wirklich ein Jahr lang, vom März 1784 bis Februar 1785, in dieſer Weiſe fortgeführt hat. Von da an überließ er die Notirung ſeiner Frau, aber dieſe hat ſie nur ganz kurze Zeit fortgeſetzt.

Gewiß hat alſo Niemetſchek recht, „daß wenn gegen Mozart diejenige Billigkeit geübt wird, die jeder an ſich ſelbſt zu erfahren wünſchen muß, er deshalb noch nicht als ein Muſter der Oekonomie und Sparſamkeit angeprieſen wird“ (S. 59 f.). Wer, wie Mozart, ſeinen Haushalt mit nichts oder gar mit Schulden anfängt und auf ungewiſſe und ſchwankende Einnahmen angewieſen iſt, der bedarf einer durch ſtrenge Zucht befeſtigten Ordnung und Regelmäßigkeit, einer unnachſichtigen Sparſamkeit, um durch conſequente Einſchränkung ſich mit Ehren durchzubringen oder gar zum Wohlſtand zu erheben; ohne dies werden einzelne Glücksfälle, zufällige gute Einnahmen ſelten nützen und oftmals ſogar eher zurückſetzen als fördern. Dieſe Eigenſchaften aber lagen, wie wir ſahen, nicht in Mozarts Natur und er hat ſie nie ſich anzueignen vermocht; ihre Abweſenheit allein aber erklärt ſchon vollkommen, daß ſeine ökonomiſchen Verhältniſſe ſtets zerrüttet waren und blieben. Er hat ſie gebüßt, dieſe Fehler und Schwächen, gebüßt durch Mangel und Entſagung, durch Kummer und Sorge, durch Beſchämung und Demüthigung, keine der Strafen hat ihn verſchont, welche das Leben unerbittlich über jeden verhängt, welcher den Geſetzen ſeiner eiſernen Nothwendigkeit nicht gerecht wird. Aber ſolche Makel hat der Tod geſühnt; die Entſtellungen hämiſcher Neider und kleinlicher Splitterrichter haften nicht an dem was unſterblich iſt.

Offenbach 1805. 1828) herausgegeben worden. Er liegt allen Angaben über die Zeit der einzelnen Werke zu Grunde, wenn nicht beſondere Notizen gegeben ſind.

113 Niemetſchek S. 91.

4525385 A



Singstimme.

auf der Weise Stand, gebückt in sich und

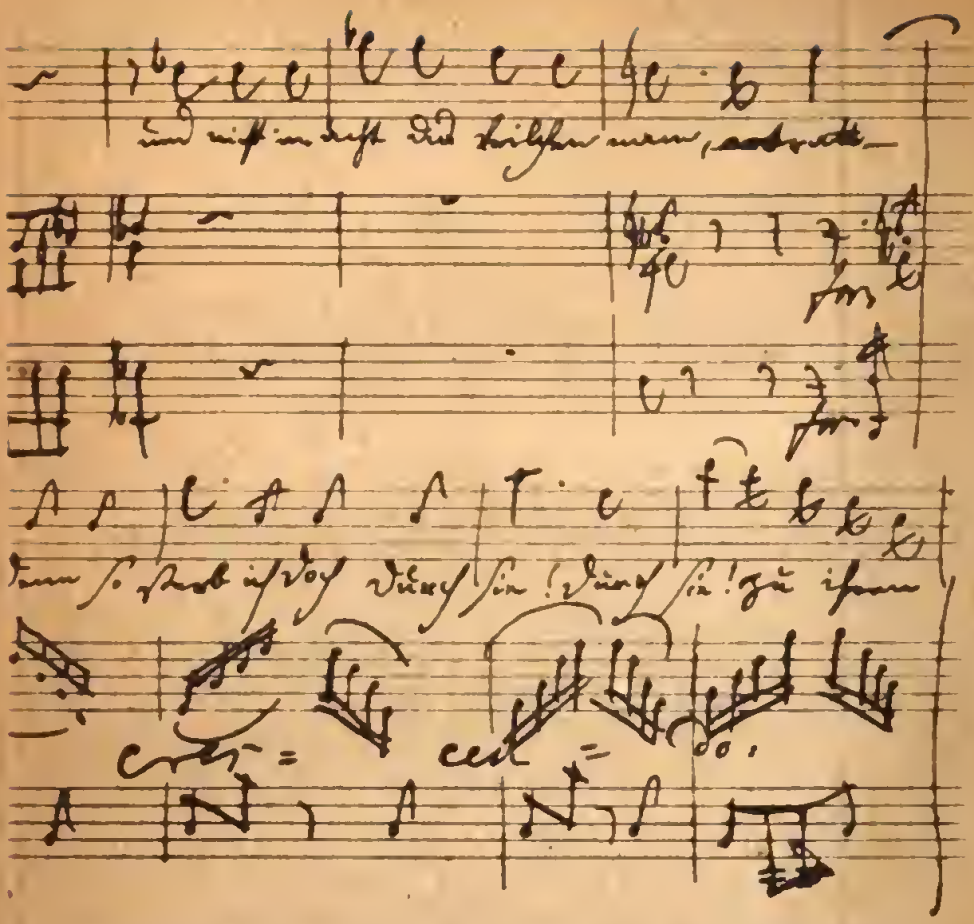
Clavier

d muntern Sinn daher da:

Das Veilchen wär ich oder die schönste

busen matt gedrückt ach nur! ach

NAZIONALE FIRENZE



und nicht in acht das veilchen nam, entrett-

fors

fors

denn so sterb ich doch durch sie! durch sie! zu ihrem

cres = cen = do.

2 dinge, nemlich um eine
und dann für mich um stärck
mich erhört, und mir die 2
ich bitte sie also, bester L
Pfrechen sie ihm muth zu
nimmt, wenn er das ärgste
ich ihnen auch von ganzen
zu ihnen, ich bitte sie
Tod ist, sondern preser
was sie wollen, — wenn
daß ich ruhig seyn kan
unglück noch zu erwar
lieben vätter, und mo
gleichantwort ich bitte

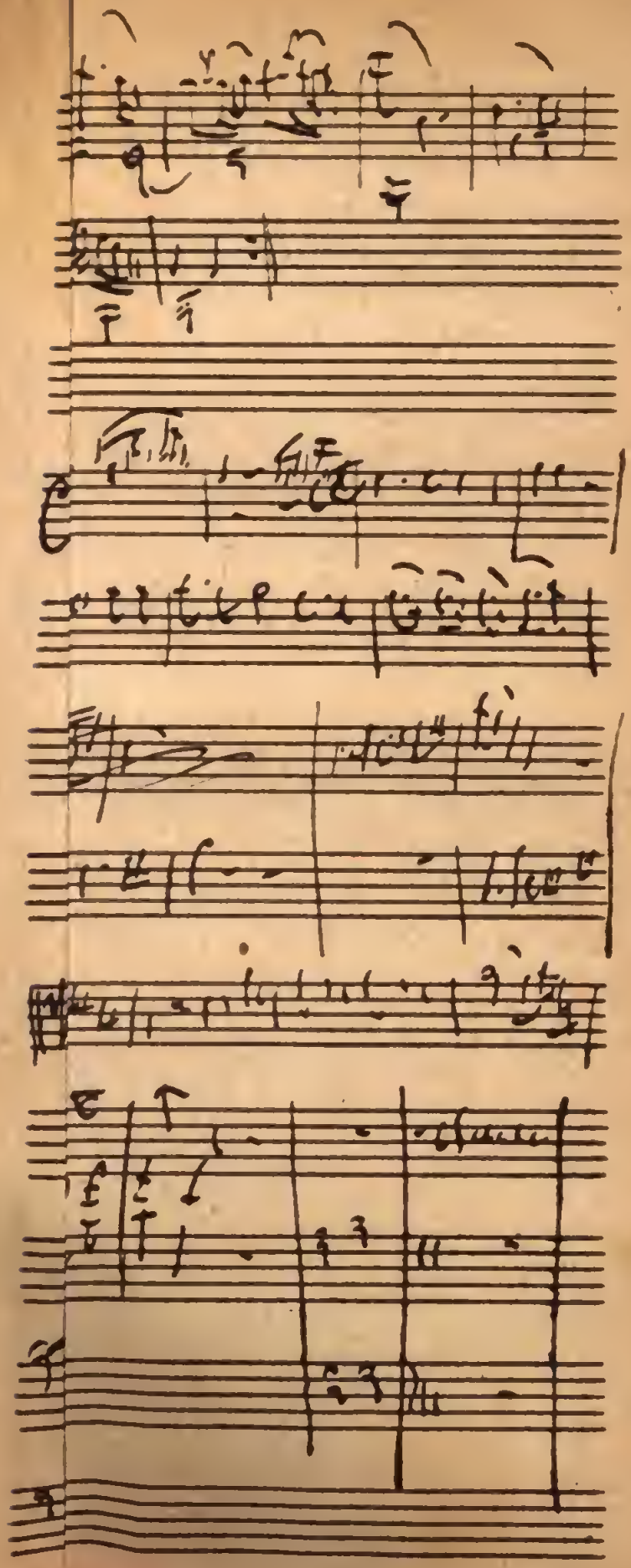
aus Fürsorg.

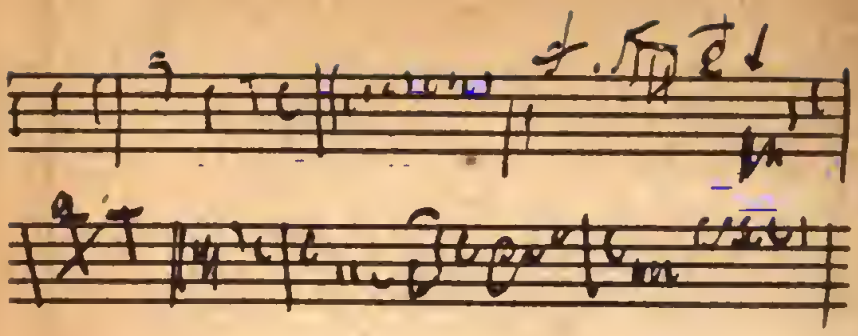
Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croissant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

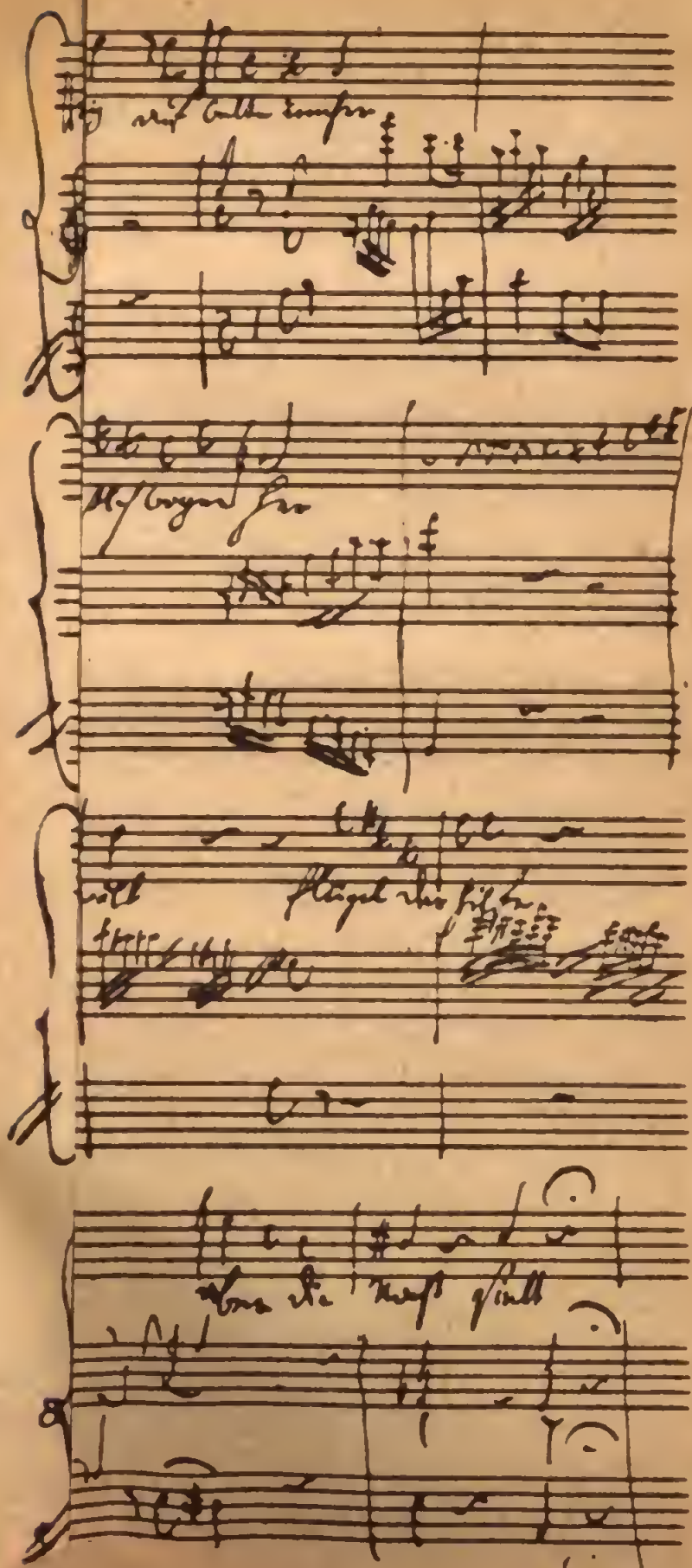
BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE FIRENZE

glückliche sterbstunde für meine Mutter,
ke und muth — und der gütige gott hat
gnaden im grösten maaße verliehen.
reünd, erhalten sie mir meinen Vatter,
daß er es sich nicht gar zu schwer und hart
erst hören wird. Meine schwester empfelle
herzen — gehen sie doch gleich hinaus
— sagen sie ihnen noch nichts daß sie
iren sie sie nur so dazu — thun sie
den sie alles an — machen sie nur
— und daß ich nicht etwa ein anderes
rten habe. — Erhalten sie mir meine
ine liebe schwester. geben sie mir
sie. — Adieu, ich bin dero

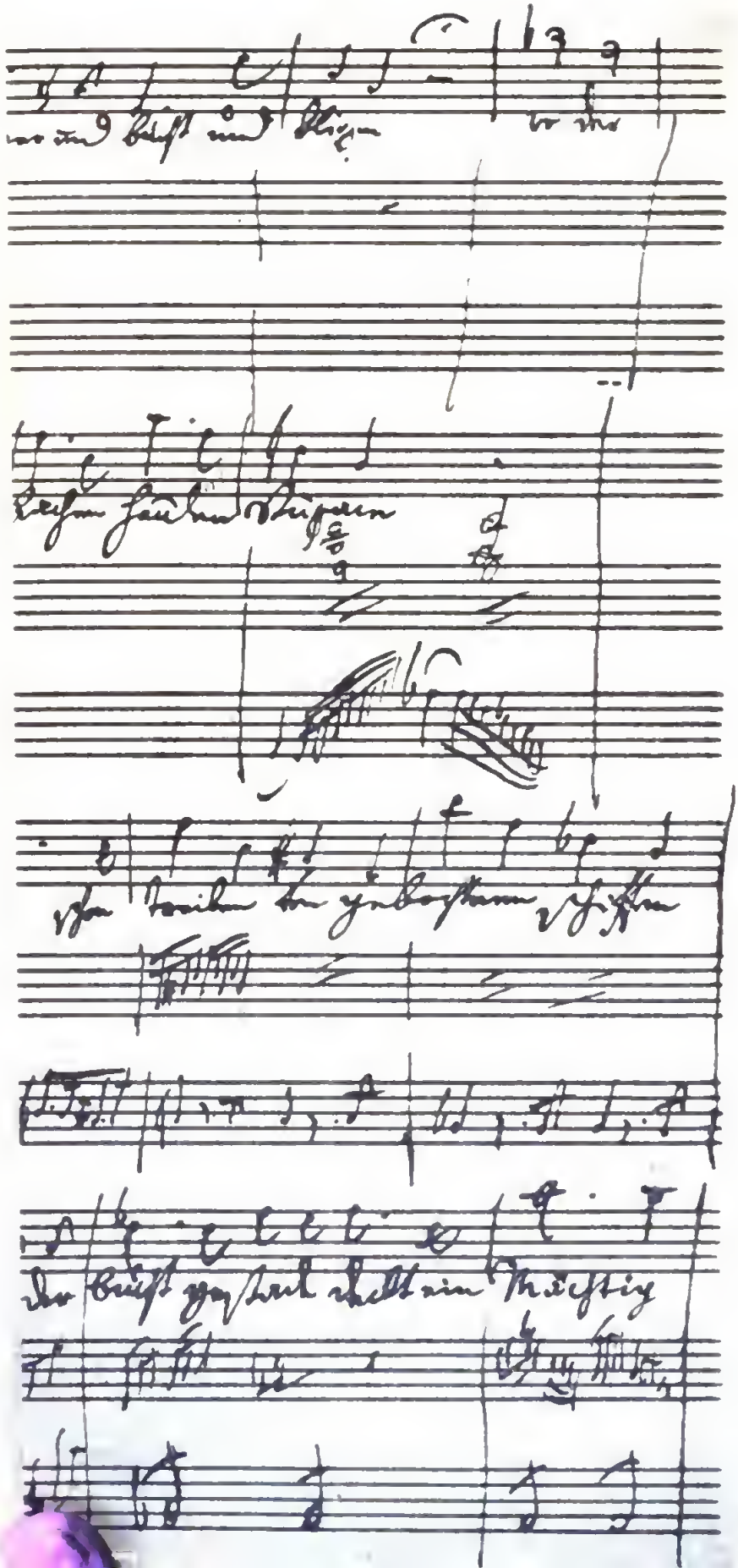
gehorsamster danckbarster diener
Wolfgang Amadè Mozart







BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE FIRENZE



004525385 B.17 4 921